



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym

Author: Magdalena Figzał

Citation style: Figzał Magdalena. (2015). Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

UNIwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny
Instytut Nauk o Kulturze i Studiów
Interdyscyplinarnych
Zakład Teatru i Dramatu

Magdalena Figzał

**PRZESTRZENIE MUZYCZNE W POLSKIM
TEATRZE WSPÓŁCZESNYM**

Rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem
Prof. dr hab. Ewy Wąchockiej

Katowice 2015

Spis treści:

Wstęp	4
Rozdział I. Muzyka i teatr – rys historyczny	14
1. Od syntezy do hierarchii	14
2. <i>Narodziny tragedii z ducha muzyki</i> czyli teoretyczne próby powrotu do antycznej jedności sztuk	18
3. Wagner i <i>Gesamtkunstwerk</i>	23
4. Muzyka sceniczna w okresie reformy teatru	26
Rozdział II. Percepcja muzyki w przedstawieniu teatralnym	34
1. Przestrzenie dźwiękowe	34
- Muzyka, hałas cisza	38
- O dźwiękowości w teatrze i modelach jej percepcji	40
2. Muzyczne znaczenia	45
- O „języku muzycznym” i jego negacji	46
- Muzyka w systemach znaków teatralnych	52
Rozdział III. Muzyka i świat przedstawiony	55
A.	
1. Teatralna fonosfera w dobie nowych mediów	55
2. Muzyka a fikcja teatralna	61

B.

3. „Zburzyć logikę muzyczną” – kompozycje Stanisława Radwana w inscenizacjach Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego 70
4. Muzyczne pejzaże przedstawień Krystian Lupy 93
5. Songi, pieśni, arie – utwory wokalne w spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego 107
6. Cover, mash-upy, remiksy: „umuzycznienie” w spektaklach Jana Klaty..... 122

Rozdział IV. Performatywny wymiar muzyki scenicznej 135

1. Od rozumienia do emergencji znaczenia 135
2. Rytm a materialna obecność ciała 141
3. Dźwiękowa przestrzeń performatywna 153
4. Muzyka – ciało – proksemika 162

Zakończenie 170

Bibliografia 174

Spis ilustracji 181

Wstęp

*Kiedy muzyka osiąga najszlachetniejszą moc,
staje się kształtem w przestrzeni.*

(Fryderyk Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*)

W swym przełomowym szkicu na temat sztuki teatru Adolphe Appia przytacza powyższe słowa Fryderyka Schillera, określając je mianem proroczych. Czyni je też punktem wyjścia dla swoich rozważań, które rozpoczyna od gruntownej analizy i określenia funkcji poszczególnych elementów widowiska teatralnego, a kończy sformułowaniem porządkującej je koncepcji „dzieła sztuki żywej”¹. W opozycji do Wagnerowskiej syntezy sztuk, która niewątpliwie stanowiła ważny punkt odniesienia dla Appii, ale też i dla innych reformatorów teatru na przełomie XIX i XX wieku, „dzieło sztuki żywej” opierać się miało na ściśle określonej hierarchii tworzyw scenicznych. W hierarchii tej decydująca rola przypadała muzyce – jako sztuce zdolnej jednoczyć się zarówno z czasem, jak i z przestrzenią. Pomijając w tym miejscu szeroki zakres funkcji przypisywanych przez Appię muzyce, które szczegółowo nakreślone zostaną w dalszej części rozprawy, warto zwrócić uwagę na przywołaną sentencję Schillera, której nadawał szwajcarski scenograf tak donośne znaczenie.

Sformułowanie, w którym muzyka jawi się jako „kształt w przestrzeni” budzić może pewne wątpliwości, chociażby ze względu na jej wybitnie czasowy, niematerialny i ulotny charakter. A jednak w teoretycznych i filozoficznych rozważaniach na temat muzyki kategoria przestrzeni pojawia się bardzo często i ma dość długą tradycję. Jak bowiem zauważał niemiecki muzykolog Carl Dahlhaus, także zdarzenia rozwijające się w czasie mogą utrwalić się jako kształty (*Gestalten*), zaś „fenomen ruchu wiąże się ściśle z fenomenem

¹ Zob. Adolphe Appia, *Dzieło sztuki żywej*, przeł. Leszek Kossobudzki, [w:] idem, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, wybór i oprac. Janina Hera, Warszawa 1974.

przestrzeni”². Choć zagadnienie przestrzenności muzycznej pod względem teoretycznym rozwinięte zostanie dopiero w XX wieku, to jednak fundamenty takiego myślenia o muzyce dostrzec można już dużo wcześniej, zarówno w twórczości kompozytorskiej, jak również w rozprawach i szkicach o charakterze filozoficznym.

Kategoria „przestrzeni muzycznej”, którą według współczesnych muzykologów rozpatrywać można co najmniej w kilku wariantach ontologicznych, okazuje się szczególnie przydatna kiedy muzykę oraz jej funkcję rozpatrywać chcemy w kontekście widowiska dramatycznego. Najbardziej oczywistym uzasadnieniem tej tezy wydaje się specyficzna sytuacja percepcyjna, w jakiej znajduje się odbiorca muzyki scenicznej. Przestrzeń, w której odbiera on dźwięki, nie jest bowiem przestrzenią semantycznie neutralną, jak ma to miejsce w przypadku odbioru koncertowego wykonania muzyki autonomicznej. Przestrzeń teatralna, nawet wówczas, gdy pozbawiona jest scenografii, staje się miejscem rozwoju zdarzeń pozamuzycznych, które widz percypuje równolegle z otaczającą go muzyką. Niejako automatycznie łączy on zatem wszelkie zjawiska muzyczne z pozostałymi komponentami sceny: dekoracją, światłem, rekwizytami, czy wreszcie ciałem aktora, jego słowami, działaniami i ruchem.

Odbiór muzyki w teatrze jest więc zawsze determinowany przestrzenią sceny – również wtedy, gdy intencją reżysera nie jest ściśle zespolenie tych dwóch elementów. W teatrze postdramatycznym, gdzie poszczególne tworzywa sceniczne dążą do swoistej autonomii, rozdźwięk między muzyką a wizualnymi elementami przedstawienia jest bardzo częsty. Jedną z popularnych strategii inscenizacyjnych tego teatru jest próba wyzwolenia muzycznej warstwy przedstawienia i uczynienia z niej odrębnej „sceny audytywnej”³, niezależnej od tekstu i działań aktorskich. Nawet w przypadku takiego sposobu zastosowania muzyki, umożliwiającego jej „odklejenie się” od świata przedstawionego, widz wciąż jednak percypuje dźwięki w kontekście przestrzeni sceny. Jego uwaga może skupić się na samej jej materialności, niemniej jednak nadal stanowić będzie ona ramy, czy też swego rodzaju horyzont „semantyczny” dla zachodzącego tu procesu percepcji zjawisk akustycznych.

Myśląc o muzyce w teatrze dramatycznym nie sposób pominąć jej związków z prezentowaną fikcją teatralną – w większości przypadków wciąż służy ona bowiem kreacji scenicznego świata. Aby uniknąć nieporozumień, celowo unikam tu sformułowania „fikcja dramatyczna”, odsyłającego do świata przedstawionego w dramacie. Ma to związek z

² Zob. Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967. Wydanie polskie: *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2007.

³ Zob. Hans-Thies-Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.

dominującym obecnie paradygmatem teatru postdramatycznego i rozluźnieniem się relacji między sceną a tekstem. Odkąd ta pierwsza przestała stanowić odbicie dramatu i przedstawionych w nim konfliktów, trudno przyjmować fikcję dramatyczną za punkt odniesienia dla analizy relacji między poszczególnymi elementami przedstawienia – choć oczywiście wciąż będzie to możliwe w przypadku inscenizacji opartych na mimetycznym stosunku do literackiego pierwowzoru. Relacja między muzyką a teatralną fikcją (rozumianą jako reżyserska interpretacja świata) jest więc tą, która w próbach opisu akustycznej warstwy przedstawienia wysuwa się zwykle na pierwszy plan. Patrice Pavis wyróżnia w tym kontekście pięć głównych funkcji muzyki: ilustracyjną, scalającą, kontrapunktową, sygnalizacyjną (tzw. muzyczne *leitmotivy*) oraz filmograficzną⁴. Zakres ten nie wyczerpuje oczywiście wszystkich scenicznych możliwości muzyki, która coraz częściej staje się równouprawnionym składnikiem inscenizacji, aktywnie uczestniczącym w procesie konstruowania znaczeń.

W analizie stosunków między akustyczną i fabularną warstwą przedstawienia kategoria przestrzeni muzycznej wydaje się szczególnie pomocna – zarówno w sytuacjach, w których muzyka stanowi jedynie subtelne tło, dookreślające miejsce akcji, jak i w scenach, w których decyduje ona o właściwym jego rozpoznaniu. Bez względu na to w jakim stopniu i zakresie muzyka oddziałuje na pozostałe elementy scenicznego świata, należy pamiętać, iż „teatr nigdy nie jest wyłącznie przestrzenią, w której się patrzy (*theatronem*), jest również przestrzenią, w której się słucha (*auditorium*)”⁵. To oczywiste w pewnym sensie stwierdzenie, zaczerpnięte z książki *Estetyka performatywności* Eriki Fischer-Lichte, skłania jednak do sformułowania dwóch ważnych pytań, które stały się punktem wyjścia dla rozważań przedstawionych w niniejszej rozprawie, a zatem: czego się słucha oraz jak się słucha w teatrze?

Pytanie pierwsze odsyłać będzie do rozległego obszaru dźwięków pojawiających się w przedstawieniu teatralnym – zarówno do muzyki komponowanej, jak i tej zapożyczonej, stanowiącej rodzaj muzycznego cytatu. W obręb tego pola wejdą również wszelkiego rodzaju efekty akustyczne, jak również niezaplanowane i przypadkowe formy teatralnej dźwiękowości – te wyłaniające się wskutek cielesnej współobecności aktorów i widzów.

Niejednorodny status poszczególnych warstw dźwiękowych przedstawienia oraz ich odmienne funkcje względem scenicznego świata, pociągają za sobą różne modele percepcji akustycznej. Odpowiedź na pytanie drugie będzie zatem musiała uwzględnić

⁴ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 315.

⁵ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008, s. 195.

zarówno rodzaj dźwięków, jak również sposób ich oddziaływania na przestrzeń sceny oraz na widza. Ukazane zostaną tu dwa główne modele percepcji zjawisk muzycznych w teatrze: pierwszy związany jest z odczytywaniem ich w kontekście rzeczywistości przedstawionej, drugi opiera się na postrzeganiu ich jako fenomenalnych wrażeń akustycznych. W obu przypadkach odmiennie przebiegać będzie proces konstruowania znaczeń. Pierwszy polegać będzie na semiotycznym zestawianiu określonych zjawisk akustycznych z fragmentami zaprojektowanej przez reżysera fikcji teatralnej – możliwy jest on wówczas, gdy dominującym porządkiem scenicznym jest „porządek reprezentacji” (elementy przedstawienia odsyłają do zewnętrznego wobec nich świata). Drugi neguje arbitralność oraz intencjonalność tego rodzaju przyporządkowań i zwraca się raczej ku wolnym, nieintencjonalnym asocjacjom, stanowiącym wynik zmysłowego i bezpośredniego postrzegania zjawisk akustyczno-wizualnych, bez nadawania im ścisłych znaczeń powiązanych z fikcyjnym światem sceny. Warunkuje go dominacja „porządku obecności” (tworzywa sceniczne nie odsyłają już do zewnętrznej rzeczywistości, lecz do samej swej materialności).

Oba sposoby konstruowania muzycznych znaczeń, jak również związane z nimi sposoby funkcjonowania warstwy akustycznej przedstawienia, wymagać będą odrębnych narzędzi opisu i metod analizy. W sytuacjach, w których działanie muzyki w sposób oczywisty powiązane jest z fabułą spektaklu, z pewnością pomocna będzie perspektywa semiotyczna i hermeneutyczna. W tych, w których związki te nie są wyraźne, same zaś dźwięki przyczyniają się do uwydatnienia materialności sceny, bardziej odpowiednia okaże się estetyka performatywności, która – nie wykluczając semantyczności przedstawienia – pozwala opisać także ten rodzaj znaczeń muzycznych, które wymykają się semiotycznym ramom. Z performatywnością muzyki teatralnej, objawiającą się zawsze w szczególnej interakcji dźwięków z ciałem aktora, jego ruchem w przestrzeni sceny oraz w bezpośrednim kontakcie z widzem, wiąże się kolejny rodzaj akustycznej przestrzenności – przestrzenności atmosferycznej, zmiennej i ulotnej, kształtowanej przez rytm oraz poszczególne wrażenia dźwiękowe, a także ich koincydencje z pozostałymi elementami przedstawienia. Ta performatywna przestrzeń muzyczna, stanowiąca wynik zmysłowego współoddziaływania dźwiękowości i cielesności, znacznie poszerza granice geometrycznej przestrzeni sceny, którą w pewnym sensie anektuje i przetwarza.

W niniejszej rozprawie pojęcie przestrzeni muzycznej rozumiane jest bardzo szeroko. Odnosi się ono zarówno do wewnętrznej struktury utworu muzycznego (zorganizowanych w czasie systemów dźwiękowych), realnej przestrzeni miejsca teatralnego (tego, w którym zachodzi percepcja muzyki), fikcyjnej przestrzeni przedstawienia (współkreowanej przez muzykę) i dźwiękowej przestrzeni performatywnej (konstytuującej się dzięki przepływowi wrażeń akustyczno-wizualnych między sceną a widownią). Wreszcie w kontekście tytułu pracy kategoria przestrzeni muzycznej odsyłać będzie do strategii inscenizacyjnych wybranych twórców polskiego teatru dramatycznego, w ramach których zaobserwować można różnorodne sposoby zastosowania i działania muzyki.

Ponieważ pojęcie muzyki scenicznej odnosić się może zarówno do form teatru dramatycznego, jak i wybranych gatunków widowisk muzycznych (opera, operetka, musical, wodewil) dookreślenie obszaru badań będzie mieć tu istotne znaczenie. W teatrze dramatycznym muzyka funkcjonować może jako mniej lub bardziej wyeksponowany element inscenizacji, jednakże zazwyczaj nie przyjmuje tu ona roli dominującej na cały czas trwania przedstawienia, jak ma to miejsce w przypadku form teatru muzycznego. Niniejsza praca rolę muzyki rozpatruje tylko i wyłącznie w odniesieniu do teatru dramatycznego, w którym sytuuje się ona wciąż w sferze zagadnień marginalizowanych, szczególnie na gruncie polskich badań teatrologicznych. O ile wyczerpujących opisów warstwy muzycznej w widowiskach takich, jak opera czy operetka dostarczają analizy muzykologiczne, o tyle o funkcji muzyki w teatrze dramatycznym wspomina się zwykle w ramach inscenizacyjnych kontekstów, towarzyszących analizom innych elementów przedstawienia.

Przyczyną takiego stanu rzeczy może być zarówno brak odpowiednich narzędzi badawczych służących tego rodzaju opisom, jak i dominujące wśród wielu teoretyków sztuki widowiskowej przeświadczenie, iż rola muzyki w teatrze dramatycznym ogranicza się jedynie do pełnienia dźwiękowej ilustracji. Tym samym pośród różnorodnych tworzyw scenicznych muzyka pozostaje wciąż tym, które na gruncie polskiej teatrologii nie doczekało się jeszcze syntetyzującego omówienia. Zasadniczym celem mojej rozprawy będzie więc próba częściowego chociażby wypełnienia owej luki – wskazanie najważniejszych obszarów funkcjonowania muzyki we współczesnym teatrze dramatycznym, a także możliwych metod ich opisu. Potrzeba wypracowania odpowiednich narzędzi badawczych dla opisu i analizy teatralnej fonosfery sprawia, iż przedstawiane tu rozważania w dużej mierze będą miały charakter teoretyczny. Najważniejsze problemy dotyczące statusu muzyki w teatrze

dramatycznym, sposobów jej funkcjonowania oraz korelacji, w jakie wchodzi ona z innymi elementami przedstawienia, rozpatrywane będą jednakże w kontekście inscenizacji wybranych polskich twórców teatralnych ostatniego dwudziestopięciolecia – począwszy od przedstawień Jerzego Jarockiego, Jerzego Grzegorzewskiego i Krystiana Lupy z wczesnych lat 90-tych, przez ich późniejsze realizacje, po spektakle Krzysztofa Warlikowskiego oraz Jana Klaty. Dobór nazwisk nie jest przypadkowy – po pierwsze wymienieni wyżej reżyserzy w dużym stopniu eksponują rolę muzyki, czyniąc ją nieodzownym i szczególnie istotnym elementem swych inscenizacji. Po drugie zaś, warstwa akustyczna ich przedstawień niemal zawsze powstaje jako efekt współpracy z wybranym kompozytorem: Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego ze Stanisławem Radwanem, Krystiana Lupy z Jackiem Ostaszewskim, Krzysztofa Warlikowskiego z Pawłem Mykietynem. Wyjątek stanowi tu jedynie twórczość Jana Klaty, który muzykę do swych spektakli dobiera samodzielnie, najczęściej zestawiając ze sobą szereg zapożyczonych utworów, dla których wspólnym mianownikiem staje się ich semantyczne (muzyczne, tekstowe lub społeczno-historyczne) powiązanie z rzeczywistością przedstawioną.

W owym zestawieniu z pewnością mogło pojawić się wiele innych tandemów reżysersko-kompozytorskich, a także tych twórców teatru, którzy nie podejmując stałej współpracy z kompozytorem, traktują muzykę jako ważny element przedstawienia, nie ograniczając jej roli jedynie do budowania nastroju, ilustrowania czy też sygnalizowania treści pozamuzycznych. Niejako z konieczności głębszej analizie poddana zostanie tu twórczość tych reżyserów, których inscenizacje stanowią najbardziej wyraziste egzemplifikacje podjętych w rozprawie problemów badawczych, dotyczących funkcjonowania teatralnej audiosfery. Poza wskazaną wyżej, reprezentatywną dla omawianych zagadnień grupą twórców teatralnych, w pracy przywołane zostaną także nazwiska innych reżyserów, takich jak Andrzej Dziuk, Anna Augustynowicz, Piotr Cieplak, Maja Kleczewska czy też Krzysztof Garbaczewski – i choć ich przedstawienia nie zostaną poddane szczegółowej analizie, to jednak we fragmentach pewnych rozdziałów zasygnalizowane zostaną powiązania stosowanych przez nich strategii inscenizacyjnych z omawianym sposobem funkcjonowania muzyki scenicznej.

Zasadniczym celem rozprawy *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* jest ukazanie różnorodnych sposobów kształtowania warstwy muzycznej w inscenizacjach współczesnych polskich reżyserów, a przy tym zwrócenie uwagi na szereg problemów natury teoretycznej, z jakimi wiąże się obecność muzyki w wybranych fragmentach przedstawienia. Ogniwem spajającym poszczególne części pracy jest kategoria przestrzeni muzycznej, którą w najbardziej ogólnym i metaforycznym rozumieniu postrzegać należy tu jako pewien specyficzny sposób funkcjonowania dźwiękowości w przedstawieniu teatralnym. Choć analiza problemów badawczych podejmowanych w poszczególnych rozdziałach bardzo często odnosić się będzie do pojęć i teorii z zakresu muzykologii, to jednak niniejszy tekst traktować należy jako rozprawę *stricte* teatrologiczną – zagadnienie muzyczności jest tu bowiem omawiane w kontekście struktury przedstawienia teatralnego i charakterystycznych dla niego modeli percepcji.

Kompozycja pracy pomyślana została jako prezentacja najistotniejszych kwestii, związanych z obecnością muzyki w przedstawieniu teatralnym, ze szczególnym uwzględnieniem roli, jaką pełni ona inscenizacjach współczesnych polskich reżyserów. Choć poszczególne rozdziały koncentrują się wokół odrębnych zagadnień teoretycznych, to jednak są one ze sobą ściśle powiązane i wzajemnie się uzupełniają. Zasygnalizowane już na początku niniejszego wstępu przejście od znakowego statusu muzyki do jej wymiaru performatywnego stanowi poniekąd główną oś konstrukcji pracy, choć w istocie obie propozycje metodologiczne, jakie stanowią semiotyka oraz estetyka performatywności, będą się tu nieustannie przenikały.

W rozdziale pierwszym, *Muzyka i teatr – rys historyczny*, relacja między muzyką a przedstawieniem ukazana została w kontekście historii teatru oraz poszczególnych etapów jego rozwoju. Celem historycznego szkicu jest zwrócenie uwagi na te okresy w dziejach rozwoju sztuki widowiskowej, w których w szczególny sposób doceniano znaczenie muzyki, starając się przywrócić jej status konstytutywnego elementu przedstawienia teatralnego. Decydującą rolę w owych próbach odegra wiek XIX. Wówczas w rozważaniach filozofów i twórców doby romantyzmu – Friedricha Schillera czy Friedricha Schlegla – po raz pierwszy pojawiają się postulaty przywrócenia sztuce widowiskowej jej pierwotnego i fundamentalnego elementu, jakim był chór. W antycznej muzyce i poetyckich pieśniach chóru źródło odnowy nowożytnego teatru widział także Friedrich Nietzsche. Z drugiej zaś strony powracać będzie w wypowiedziach XIX-wiecznych estetyków formuła sztuki syntetycznej, w której istotną

rolę odegrać ma muzyka. Jej najpełniejszą realizacją będą dramaty muzyczne Wagnera, które staną się inspiracją dla reformatorów teatru przełomu XIX i XX wieku: Adolpha Appii, Gordona Craiga, Paula Claudela, Williama Butlera Yeatsa. Ich najważniejsze szkice oraz zawarte w nich propozycje zreformowania inscenizacji przywołane zostaną w pierwszym rozdziale pracy, stanowiąc jednocześnie istotny punkt odniesień dla dalszych rozważań, traktujących o roli muzyki w kontekście zjawisk współczesnego teatru dramatycznego.

Rozdział drugi *Percepcja muzyki w przedstawieniu teatralnym* podzielony został na dwie części. Punktem wyjścia dla pierwszej z nich jest kategoria przestrzeni muzycznej oraz możliwe sposoby posługiwania się nią w analizie muzyki teatralnej. Ściśle wiązać się będzie ona z pojęciem fonosfery, rozumianej jako ogół dźwięków percypowanych przez widza w trakcie przedstawienia. Przedstawione zostaną tu również możliwe klasyfikacje tych dźwięków – od podziałów proponowanych przez semiotyków, wyraźnie oddzielających muzykę od szeroko pojętych efektów akustycznych, po propozycje wyrosłe na gruncie muzyki awangardowej XX wieku, w których granica między dźwiękiem „muzycznym” a „niemuzycznym” (szum, hałas) ulega zatarciu. W części tej uwypuklony zostanie również związek między rodzajami dźwięków oraz sposobem ich wytwarzania a możliwymi modelami ich percepcji. Część druga podejmuje zagadnienie znaczenia muzycznego – najpierw w kontekście propozycji semiotyków muzyki opowiadających się za symboliczną i wielowarstwową strukturą utworu muzycznego, następnie zaś w odniesieniu do teorii negujących tezę o „językowym” charakterze muzyki (Susan K. Langer oraz Tibora Kneifa), kończąc na estetyce performatywności Eriki Fischer-Lichte i zaproponowanej przez nią koncepcji emergencji znaczenia.

Najbardziej obszerną część pracy stanowi rozdział trzeci *Muzyka i świat przedstawiony*, poświęcony złożonej relacji między wykreowaną na scenie fikcją a muzyczną warstwą przedstawienia. Jego pierwsze części stanowią próbę teoretycznych uściśleń i uporządkowań, stanowiących punkt wyjścia dla dalszych analiz, opierających się na konkretnym materiale inscenizacyjnym. Podjęte zostały tu kluczowe kwestie decydujące o sposobie rozpoznania relacji między muzyką a rzeczywistością przedstawioną. Pierwszą z nich jest status muzyki scenicznej w dobie nowych mediów oraz wpływ medialnego zapośredniczenia na sposób jej postrzegania – przekładającego się również na jej stosunek do świata przedstawionego. Drugą – równie istotną – problem relacji między muzyką a fabułą przedstawienia, rozpatrywany w kontekście paradygmatu teatru postdramatycznego. Wreszcie trzecią – zagadnienie formy muzycznej, uwzględniające zarówno wewnętrzną strukturę utworu muzycznego, decydującą o jego charakterze, jak również aspekt sceniczno-

wykonawczy (zestaw towarzyszących mu środków oraz sposób jego emisji). To właśnie tak szeroko rozumiana forma muzyczna w dużej mierze decydować będzie o odrębnym kształcie poszczególnych „przestrzeni muzycznych” polskiego teatru dramatycznego. Zostaną one szczegółowo nakreślone w kilku osobnych częściach, analizujących warstwy akustyczne przedstawień wybranych twórców: kompozycje Stanisława Radwana w inscenizacjach Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego, pejzaże muzyczne Jacka Ostaszewskiego w adaptacjach Krystiana Lupy, utwory wokalne w spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego i wreszcie decydujące o specyficznym typie „umuzycznienia” spektaklu cytaty muzyczne w twórczości scenicznej Jana Klaty.

Czwarty, ostatni rozdział rozprawy, zatytułowany *Performatywny wymiar muzyki scenicznej*, poświęcony został tym przejawom dźwiękowości w teatrze, które wymykają się tradycyjnym, semiotycznym ramom – po pierwsze ze względu na sposób wytwarzania tych dźwięków (w dużej mierze niepodlegający nadrzędnej kontroli fabularnej), po drugie ze względu na specyfikę ich oddziaływania na inne elementy przedstawienia (wyznaczanie ich proporcji oraz kształtów za pomocą rytmu). Z jednej strony wyeksponowana zostanie tu zdolność muzyki do manifestowania materialności sceny oraz fenomenalnego statusu poszczególnych tworzyw scenicznych, z drugiej zaś jej zdolności kreacyjne, objawiające się w konstytuowaniu oraz modelowaniu dźwiękowej przestrzenności przedstawienia, która – w przeciwieństwie do zastanej, geometrycznej przestrzeni sceny – jawi się jako przestrzeń atmosferyczna, zmienna i ulotna, a przede wszystkim zależna od teatralnego „tu i teraz”. Ów performatywny wymiar muzyki scenicznej najsilniej bodaj objawiać się będzie w tych fragmentach przedstawienia, w których zmysłowe i bezpośrednie postrzeganie zjawisk akustyczno-wizualnych przysłania zdecydowanie bardziej arbitralne znaczenia samego tekstu. Jako egemplifikacja tego rodzaju działania muzyki posłużą więc sceny, w których na plan pierwszy wysuwa się rytm przedstawienia, decydujący o specyficznej korelacji dźwięków, ciała aktora oraz jego ruchu.

Charakterystyczny dla estetyki performatywności sposób konstruowania znaczeń, polegający na ich emergencji, można potraktować jako metaforę dla obranej w rozprawie metody prowadzenia analitycznego dyskursu. Choć w prezentowanych rozważaniach performatywny wymiar muzyki scenicznej swój pełny kształt osiąga dopiero w ostatnim rozdziale pracy, w którym opisany jest on jako wynik specyficznej korelacji dźwiękowości, cielesności i przestrzenności przedstawienia, to jednak owa performatywność daje się uchwycić już w poszczególnych fragmentach wcześniejszych rozdziałów – zarówno tych traktujących o roli muzyki w kontekście historyczno-estetycznego rozwoju form teatralnych

i muzycznych (działalność reformatorów teatru; muzyka awangardowa XX wieku), jak również w częściach rozdziału trzeciego, poświęconego wybranym przestrzeniom muzycznym w polskim teatrze dramatycznym. Można powiedzieć zatem, że performatywność muzyki **wyłania się** również tam, gdzie nadrzędnym celem nie jest jej ukazanie.

Rozdział I

Muzyka i teatr – rys historyczny

1. Od syntezy do hierarchii

Pomimo muzycznego rodowodu sztuki teatru oraz nieodzownej obecności chóru w widowiskach teatralnych starożytnej Grecji, współczesny teatr traktuje muzykę przede wszystkim jako jedno z tworzyw scenicznych, którego znaczenie oraz funkcję w inscenizacji określa zwykle reżyser bądź też tradycja teatralna, w jaką wpisuje się spektakl. We współczesnym europejskim teatrze dramatycznym pojawianie się muzyki, a także sposób jej usytuowania względem innych składników inscenizacji podlegają zwykle woli reżysera. Dlatego też – w zależności od jego koncepcji inscenizacyjnej oraz preferencji – stać się może ona jednym z ważniejszych bądź też mniej istotnych elementów przedstawienia, może też nie pojawić się w nim wcale. W teatrze tym rola muzyki scenicznej jest czasem bardzo znacząca, jednakże nie jest ona niezbędnym elementem inscenizacji, jakim staje się na przykład w klasycznych formach teatru Dalekiego Wschodu. W japońskim *nō* czy indyjskim *kudijattam* muzyka jest jednym z konstytutywnych składników widowiska, zaś jej szczególna rola wynika przede wszystkim z rodzimej tradycji teatralnej, której przedstawienia te pozostają wierne.

W dziejach rozwoju europejskiego teatru dramatycznego ów pierwotny, organiczny związek muzyki, poezji i tańca, charakteryzujący antyczne widowiska, dość szybko ulegnie rozluźnieniu. Niemal wszyscy badacze teatru starożytnej Grecji zgodni są co do tego, iż rola chóru w tragedii attyckiej zmieniała się już w trakcie jej rozwoju – rozbudowane i wypełnione silnym ładunkiem dramatycznym partie chóralne w dramatach Ajschylosa nie osiągają już podobnych rozmiarów w tragediach jego następców. To stopniowe ograniczanie funkcji zbiorowej persony, widoczne już w utworach dramatycznych Sofoklesa, a kontynuowane następnie przez Eurypidesa, stanie się początkiem degradacji chóru, co doprowadzi ostatecznie do usunięcia go z widowiska teatralnego. Niemniej jednak do końca okresu klasycznego istotę tragedii greckiej określała *trójjedyna chorea*, a zatem

jedność muzyki, tańca i słowa (poezji). Edward Zwolski dostrzegał ją przede wszystkim w występach antycznego chóru, w których organiczne powiązanie tych trzech sztuk osiągało najgłębszy wyraz¹. Niezmiernie ważny w śpiewnych wypowiedziach choreutów był bowiem także gest oraz ruchy ciała. Specyficzny taniec chóru Arystoteles określał jako mimetyczny², miał on bowiem przede wszystkim charakter przedstawiający – polegał na ruchowej ilustracji opisywanych wydarzeń. Antyczny chór, stanowiący grupę kilkunastu mężczyzn, śpiewał zawsze w sposób monodyczny lub recytacyjny, zbliżony do współczesnej melodeklamacji. Jak pisze Jacqueline de Romilly, „podstawowa zasada pieśni chóralnej wymaga, by po strofie nastąpiła antystrofa i żeby figury rytmiczne powtarzały się jedna po drugiej”³. Z czasem jednak schemat ten poddany został pewnym modyfikacjom, tak jak stopniowemu rozluźnieniu uległ pierwotny związek choreutów z akcją dramatu.

Persona chóru, uważana za konstytutywny element tragedii greckiej, na wiele stuleci zniknie z teatru i dramatu nowożytnego. Tym samym też osłabnie rola elementu muzycznego widowiska, który w nowożytnym teatrze dramatycznym utrzyma się przede wszystkim jako jeden z wielu środków wyrazu. Choć poszczególne epoki teatralne niejednokrotnie podejmować będą próby wskrzeszenia antycznego wzorca teatru, to jednak nie odzyska on swego pierwotnego kształtu, w którym tak specyficzną i istotną rolę odgrywał chór – muzyczny element tragedii.

Ślady antycznej „jedności sztuk” dostrzec można już w teatrze średniowiecznym, zarówno w jego świeckim, jak i religijnym nurcie. Występy wędrownych artystów, takich jak waganci czy goliardzi, opierały się w głównej mierze na połączeniu muzyki, poezji i tańca, przy czym źródłem zespolenia tych elementów rzadko bywał pierwiastek dramatyczny, stanowiący istotę teatru antycznego. Bardziej rozwinięte pod tym względem formy teatralne odnajdziemy w religijnym nurcie teatru średniowiecznego – będą to officja, msze i misteria. Dwie pierwsze wywodziły się z chorału gregoriańskiego, tak też wykorzystywały charakterystyczne dla niego rodzaje śpiewu: responsorialny (dialog chóru i solisty) oraz antyfonalny (dialog dwóch chórów). Ich treścią był tekst liturgiczny. Misteria, zwane też średniowiecznymi dramatami, były pozaliturgiczną formą teatru religijnego, choć pierwotnie odgrywano je wyłącznie w kościołach. Swą treść czerpały przede wszystkim ze Starego i Nowego Testamentu. Początkowo oparte były na śpiewach typu gregoriańskiego i wykonywane były w języku łacińskim. Z czasem misteryjny śpiew staje się bardziej

¹ Zob. Edward Zwolski, *Choreja. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978.

² Zob. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989.

³ Jacqueline de Romilly, op. cit., s. 30

ożywiony, pojawia się rytmika taneczna, a wykonawcom towarzyszyć zaczynają bogate dekoracje, rekwizyty i kostiumy. Miejscem przedstawiania staje się plac przed kościołem, rynek bądź jarmark, zaś obligatoryjna do tej pory łacina zastąpiona zostaje miejscowym dialektem.

Począwszy od renesansu związek muzyki i teatru rozwija się w dwóch kierunkach. Pierwszy z nich reprezentowany jest przez dramat muzyczny, a następnie operę – widowiska sceniczne, w których muzyka staje się elementem dominującym oraz głównym środkiem przekazu treści pozamuzycznej. Kierunek drugi związany jest z teatrem dramatycznym, wykorzystującym najczęściej ilustracyjną i sygnalizującą funkcję muzyki.

Dramat muzyczny, z którym wiązać należy początek opery, pojawia się u schyłku renesansu, na przełomie XVI i XVII wieku. Głównym ośrodkiem kultywowania nowej formy stała się Florencja, zaś bezpośrednio do jej powstania przyczyniła się działalność *Cameraty Florenckiej* – grupy mecenasów sztuki, kompozytorów i poetów, której patronował hrabia Giovanni de Bardi. Członkowie *Cameraty* zaproponowali zupełnie nowy program artystyczny, którego celem było wskrzeszenie dramatu i muzyki antycznej Grecji, a zasadniczą cechą nowe podejście do formy wokalnoinstrumentalnej. To im przypisuje się wykształcenie nowożytnej monodii akompaniowanej – charakterystycznego stylu śpiewu solowego, podpartego akompaniamentem instrumentu, który realizował partię *basso continuo*. Pierwszą, w całości zachowaną *dramma per musica*, prezentującą nowe tendencje, była *Eurdyka* Jacopo Periego, wystawiona w 1600 roku. Do tego samego libretta, autorstwa Ottavio Rinucciniego, operę napisał również Giulio Caccini. Oba spektakle były podobne do siebie pod względem formalnym. Pierwsze dramaty muzyczne, w odróżnieniu od późniejszych form operowych, charakteryzował jeszcze prymat słowa nad muzyką, dominował więc w nich śpiew recytatywny z akordowym akompaniamentem. Niemniej jednak dzieła florenckich kompozytorów, takich jak Jacopo Peri, Giulio Caccini czy Emilio da Cavalieri wywarły ogromny wpływ na rozwój klasycznej opery, a także wielkich form wokalnoinstrumentalnych, opartych na współdziałaniu muzyki i akcji dramatycznej, łączących śpiew solowy, zespołowy, czy wreszcie chóralny.

Renesansowy teatr dramatyczny także nie zerwał związku z muzyką, która wciąż pozostanie ważnym jego elementem. Ulegnie ona jednak podporządkowaniu innym tworzywom scenicznym, takim jak słowo, ruch sceniczny aktora, oświetlenie czy dekoracja. Relacje pomiędzy muzyką a słowem mówionym, czy też towarzyszącym mu ruchom aktora, nie są tu już oparte na charakterystycznej dla greckiego teatru syntezie, lecz raczej na porządkującej te elementy hierarchii. Owo hierarchiczne uporządkowanie ma na celu ściśle

dookreślenie funkcji każdego z teatralnych tworzyw. I tak, rola muzyki w teatrze dramatycznym okresu Odrodzenia, zredukowana zostaje do swej ilustracyjnej i sygnalizacyjnej funkcji. Pełniąc rolę tła, podobnie jak dekoracja, służyć ma ona przede wszystkim przedstawianej treści, wzmacniając bądź podkreślając jej najważniejsze elementy. Taki sposób zastosowania muzyki znajdziemy w spektaklach rodzącego się wówczas teatru angielskiego, hiszpańskiego, a także włoskiego. W teatrze elżbietańskim muzyka była nieodzownym elementem inscenizacji – poprzedzała wejście każdej znaczącej postaci, podkreślała nastrój danej sceny, status społeczny bohaterów oraz ich stan uczuciowy. Często miała znaczenie symboliczne, związane z brzmieniem poszczególnych instrumentów – dźwięki lutni i violi były zapowiedzią szczęśliwych, sprzyjających bohaterowi zdarzeń; pojawienie się oboju oznaczało zwykle niepomyślność i nieszczęście. Poza muzyką instrumentalną teatr elżbietański wypełniony był pieśniami o różnym charakterze, a także tańcem, który pojawiał się zwykle w finale sztuki. Podobną rolę muzyka odgrywała w renesansowym teatrze hiszpańskim – zarówno w jego dworskiej, jak i publicznej (jarmarcznej) odmianie. Teatr dworski stworzył tu nowy zupełnie gatunek zwany *zarzuelos*, oparty na słowie, elementach muzycznych i tańcu. Były to sztuki bardzo spektakularne, o bogatej oprawie kostiumowej i scenograficznej. Publiczny teatr, sytuowany zwykle w podwórzach i na placach przed domami, również nie rezygnował z elementów muzycznych. Każdą z wystawianych sztuk rozpoczynał instrumentalno-wokalny wstęp, zaś kończył taneczny *entremés* (z hiszp. *przystawka*).

W teatrze dramatycznym okresu Odrodzenia element muzyczny wciąż pozostawał ważny, jednakże przestał być traktowany jako warunek teatralnego widowiska. Muzyka pojawia się tu jako pewien dodatkowy środek wyrazu, którego ontologiczny status całkowicie zależny jest od słowa oraz treści przedstawianego dramatu. Opisany powyżej, bogaty zakres funkcji muzyki w renesansowym teatrze dramatycznym, nie jest w żadnym stopniu równy znaczeniu, jakie pełniła ona w teatrze starożytnej Grecji. Obowiązująca w antyku zasada *trójjedynnej chorei* ulega tu rozbiciu na rzecz porządkującej inscenizację hierarchii tworzyw scenicznych. W owej uporządkowanej strukturze dzieła muzyka nie jest już elementem konstytutywnym, a jedynie wzbogacającym inscenizację środkiem wyrazu, którego brak nie zakwestionuje istoty całego widowiska.

2. *Narodziny tragedii z ducha muzyki* czyli teoretyczne próby powrotu do antycznej jedności sztuk

Znaczące zmiany w sposobie postrzegania sztuki teatru, a także jego elementu muzycznego, przynosi teoretyczna refleksja XIX wieku. Począwszy od rozważań filozofów i twórców doby romantyzmu, takich jak August Wilhelm Schlegel, Johann Wolfgang Goethe czy Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, aż po pisma Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego – powraca w wypowiedziach XIX-wiecznych estetyków formuła sztuki syntetycznej, w której zarówno chór, jak i muzyka odegrać mają istotną rolę. „Teatr jest tam, gdzie może działać połączony czar wielu sztuk” – pisał August Wilhelm Schlegel –

gdzie najwznioślejsza i najbardziej przenikliwa poezja ma za tłumaczkę sztukę aktorską, będącą jednocześnie retoryką i wprawionym w ruch malarstwem; architektura użycza tu wspaniałej oprawy, malarstwo perspektywicznego złudzenia, muzyka zaś przywołana jest do pomocy, aby nastrojać uczucia lub już poruszonym nadawać mocniejszy wydźwięk⁴.

Tak opisany teatr jest powrotem do pierwotnej syntezy sztuk, w której poszczególne jej elementy ściśle współdziałają ze sobą. Schlegel miał jednak świadomość tego, iż antyczny wzorzec teatru, z charakterystyczną dla niego jednością i komplementarnością poszczególnych składników, nie może być w pełni przekładalny na język dramatu i teatru nowożytnego.

Poszukiwaniu odpowiedniej formy, w której syntetyczna formuła teatru odzyskałaby rację bytu poświęcono wiele pism i wywodów o charakterze filozoficzno-estetycznym. Wielu teoretyków XIX wieku osiągnięcie upragnionej idei teatru widziało w odnowieniu muzycznego oblicza tragedii, a ściślej mówiąc – we wskrzeszeniu zapomnianego, a pierwotnego i konstytutywnego jej elementu, czyli chóru. Takie sformułowania pojawiają się już w wypowiedziach wczesnych romantyków – Fryderyk Schiller problemem antycznego chóru zajął się w przedmowie do *Oblubienicy z Messyny*, dramacie z 1803 roku. W zbiorowej personie chóru widział niemiecki dramatopisarz skuteczne zabezpieczenie przed fałszywą iluzją i nadmiernym naturalizmem w teatrze. Chór według niego miał być „żywym murem, jakim otacza się tragedia, aby odgrodzić się zupełnie od rzeczywistego świata i zachować swe

⁴ August Wilhelm Schlegel, *O dramatyczności i teatralności*, przeł. M. Leyko [w:] *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, red. E. Udalska, t.2, Warszawa 1993, s. 37.

idealne podłoże, swą poetycką wolność”⁵. Jak zauważa Ewa Partyga, niezmiennie ważna pozostaje dla Schillera kwestia „udziału chóru w procesie angażowania zmysłów widza w odbiór dzieła teatralnego”⁶. Decydujący wpływ na percepcję odbiorcy ma według Schillera uzupełnienie poetyckich partii chóru „pozasłownymi środkami wyrazu”, takimi jak muzyka i taniec. W swych rozważaniach na temat roli persony zbiorowej w tragedii staroattyckiej nie proklamuje niemiecki poeta powrotu do owej pierwotnej idei chóru – wskazuje natomiast na możliwości jej przekształcenia i zastosowania w nowożytnym dramacie i teatrze. By jednak chór, postrzegany przez Schillera jako „postać idealna” dramatu, zyskał ponownie rację bytu w nowożytnym widowisku teatralnym, jego obecność musi zostać fabularnie umotywowana. Postuluje więc dramaturg taki sposób poetyckiego ukształtowania rzeczywistości przedstawionej, który niejako uzasadni pojawienie się choreutów. Ważne stanie się zatem nadanie tragedii odpowiedniego tonu oraz użycie właściwego języka, który współgrać będzie z pozawerbalnymi środkami ekspresji:

Liryczny język chóru nakłada na poetę obowiązek odpowiedniego uwznioślenia języka w całym utworze i wzmocnienia w ten sposób zmysłowej siły wyrazu w ogóle. Tylko chór uprawnia tragediopisarza do tej wzniosłości tonu, która wypełnia ucho, wprawia ducha w stan napięcia i rozszerza duszę. (...) Jeśli usunie się chór, to język całej tragedii nie będzie już mógł być wzniosły, inaczej bowiem to, co teraz jest wielkie i potężne, będzie się wydawało wymuszone i przesadne⁷.

Postulowane przez Schillera wskrzeszenie i odnowienie muzycznego elementu tragedii ściśle związane jest z pojęciem wzniosłości, której przeżycie staje się istotą tak skonstruowanego utworu dramatycznego. Obecność chóru staje się tu zatem nie tylko źródłem, ale i warunkiem wzniosłości całej tragedii.

W wypowiedziach filozofów i teoretyków doby romantyzmu chór jawi się często jako odrzucony, a niejako fundamentalny element teatru i dramatu. Wielu z nich upadek tragedii, jako gatunku dramatycznego, wiąże z oddaleniem się od jej właściwego źródła, czyli antycznego chóru. Sformułowania takie pojawiają się między innymi w rozważaniach Fryderyka Schlegla, który w „zgodności i przyzwoitej stosowności między śpiewem

⁵ Friedrich Schiller, *O zastosowaniu chóru w tragedii* [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, przeł. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1959, s. 209.

⁶ Ewa Partyga, *Chór antyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Kraków 2004, s. 27.

⁷ Friedrich Schiller, op. cit., s. 210.

chórowym i działaniem dramatycznym”⁸ widział istotę nie tylko antycznej, ale i nowożytnej tragedii.

W drugiej połowie XIX wieku z podobnych założeń wyprowadzi swe wywody Friedrich Nietzsche, w rozprawie filozoficznej *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*⁹. Określając dytyrambiczny śpiew chóru jako niekwestionowane źródło tragedii greckiej, próbuje nakreślić Nietzsche nie tylko genezę sztuki tragicznej, ale i rodzaj przeżycia, jakiego była ona źródłem. Osłabienie i upadek tragicznego gatunku wiąże zaś ze stopniową marginalizacją i degradacją chóru jako zbiorowej osoby dramatu, zapoczątkowaną już przez Eurypidesa. Według Nietzschego Eurypides jako pierwszy odrzuca dionizyjski pierwiastek tragedii, wyzbywając się jej pierwotnego muzycznego ducha. Niemiecki filozof twierdzi, iż ograniczając rolę chóru do minimum, Eurypides „niszczy istotę tragedii, która daje się interpretować tylko jako manifestacja i zobrazowanie stanów dionizyjskich, jako wzrokowa symbolizacja muzyki”¹⁰. W nietzscheańskiej koncepcji tragedii chór jawi się jako właściwy przekątnik ukrytej w dramacie metafizyki, jako przewodnik objaśniający wizyjną treść mitu za pomocą tańca i śpiewu. Pieśni chóru pełnią tu rolę pomostu pomiędzy widzem a „wizyjnym światem sceny”, którego kontemplację w szczególny sposób wspomagają i intensyfikują. Jednocześnie podkreśla Nietzsche specyficzny charakter dytyrambicznego chóru greckiego, który nie tylko przedstawia, ale też całkowicie jednoczy się z przekazywaną przez siebie mityczną opowieścią. To utożsamienie czyni z owej zbiorowej osoby nie tylko „idealnego widza”, ale także podmiot bezpośrednio uczestniczący w tragicznym przeżyciu.

Dytyrambiczne pieśni chóru, postrzegane przez Nietzschego jako dionizyjskie ogniwo tragedii antycznej, przeciwstawione zostają apollińskiej sferze obrazu. Na tej zasadniczej opozycji pierwiastka dionizyjskiego i apollińskiego opiera filozof swą koncepcję tragedii, którą widzi jako swoiste zespolenie tych dwóch przeciwstawnych sobie elementów:

W greckim świecie istnieje zasadnicze co do źródła i celu przeciwieństwo między sztuką plastyczną, apollińską i nieplastyczną sztuką muzyki jako sztuką Dionizosa. Te dwa tak różne popędy towarzyszą sobie, zwykle otwarcie ze sobą zwaśnione, ale pobudzające się wzajem do coraz to nowych, bardziej mocarnych narodzin (...), w końcu, dzięki metafizycznemu cudownemu aktowi helleńskiej woli zjawiają się

⁸ Fryderyk Schlegel, *Obraz literatury starożytnej i nowożytnej*, przeł. I. S. Grabowski, Warszawa 1831, s. 82.

⁹ Rozprawa ukazała się drukiem w 1872 roku pod pierwotnym tytułem *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*Narodziny tragedii z ducha muzyki*), jej wznowienie z 1886 roku wzbogacone o *Próbę samokrytyki* nosi już tytuł *Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus* (*Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*).

¹⁰ Fryderyk Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 109-110.

połączone w parę i jako taka para poczynają w końcu zarówno dionizyjskie, jak i apollińskie dzieło sztuki w postaci attyckiej tragedii¹¹.

Według Nietzschego relacja między dwoma biegunowymi żywiołami oparta jest na zasadzie ścisłej równowagi, zaś wszelkie próby jej zaburzenia powodują osłabienie podstawowej osi konstrukcyjnej utworu tragicznego. Stąd też marginalizację elementu muzycznego tragedii uważa filozof za główną przyczyną jej upadku.

Owo wywyższenie muzyki ma związek z jej dionizyjskim rodowodem, bowiem jak twierdzi autor *Narodzin tragedii*, to właśnie w „dionizyjskim dytyrambie człowiek zostaje pobudzony do najwyższego wzmocnienia wszystkich swych zdolności symbolicznych”¹². W stwierdzeniu tym pozostaje Nietzsche szczególnie bliski poglądom Arthura Schopenhauera, który spośród wszystkich dziedzin artystycznych właśnie muzyce nadawał znaczenie szczególne. „Jest ona zupełnie inna od pozostałych sztuk” – pisał Schopenhauer –

nie odkrywamy w niej żadnego naśladownictwa, żadnego powtórzenia idei jakichś istot na świecie (...). Muzyka nie jest więc w żadnym wypadku, tak jak inne sztuki, odbiciem idei, lecz jest o d b i c i e m s a m e j w o l i (...); dlatego właśnie oddziaływanie muzyki jest o tyle silniejsze i dociera głębiej niż oddziaływanie innych sztuk; te bowiem mówią tylko o cieniu, ta zaś o istocie¹³.

Podobnie jak Schopenhauer, muzykę postrzega Nietzsche jako wyjątkową dziedzinę sztuki, która dla wyrażenia siebie nie potrzebuje odwoływać się do innego obrazu, zjawiska czy też pojęcia – w ten sposób staje się ona jedynie odbiciem woli samego artysty. Według Nietzschego muzyka „w pełni swej ogólności i nieograniczoności” nie potrzebuje dodatkowych środków wyrazu, by z całą swą dionizyjską mocą we właściwy sposób przemówić do odbiorcy. Staje się ona jednak elementem silnie pożądanym przez słowo i obraz, które – jak twierdzi filozof – swój pełny wymiar osiągnąć mogą tylko w połączeniu z symbolicznym językiem muzyki. Działanie muzyki na sztukę rodzaju apollińskiego określa autor *Niewczesnych rozważań* następująco:

Sztuka dionizyjska zwykła więc działać dwojako na apollińskie możliwości artystyczne: muzyka pobudza do metaforycznego oglądu dionizyjskiej ogólności, a

¹¹ Ibidem, s. 33.

¹² Ibidem, s. 42.

¹³ Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 395, 398.

poza tym pozwala ona wystąpić (...) obrazowi jako obdarzonemu najwyższym znaczeniem¹⁴.

To szczególne zespolenie muzyki z jej apollińskim przeciwieństwem, owocujące zrodzeniem właściwego „mitu tragicznego”, uważa Nietzsche za istotę tragedii. Piszac zatem w dalszej części swych wywodów o możliwości odrodzenia tragicznego gatunku, podkreśla filozof, iż nastąpić mogłoby ono jedynie poprzez powrót do rzeczywistego źródła tragedii – dionizyjskiej muzyki. Wskrzeszenie pierwotnej funkcji muzycznego elementu tragedii stanowić miałyby warunek odnowy nie tylko samego gatunku, ale i całego teatru.

¹⁴ Fryderyk Nietzsche, op. cit., s. 123.

3. Wagner i *Gesamtkunstwerk*

Filozoficzne rozważania Nietzschego na temat genezy i istoty tragedii w wielu punktach wydają się bardzo bliskie Wagnerowskiej koncepcji teatru. Zafascynowany ideą dramatów muzycznych Richarda Wagnera niejednokrotnie odwoływał się autor *Narodzin tragedii* do wielkości oraz doskonałej konstrukcji dzieł kompozytora, widząc w nich powrót dionizyjskiego ducha. Sam Wagner właśnie z antyku wywodził wzór swego teatru, opierając go na syntezie sztuk i jednolitej formie artystycznej.

Związek teoretycznych pism Wagnera z samą praktyką kompozytorską nie jest bynajmniej jednoznaczny – jak zauważa Krzysztof Kozłowski, „zawarte w nich idee z najwyższym trudem mogą pełnić funkcję eksplikatywną”¹⁵. Niemniej jednak – dodaje badacz – „potrzebne były do powstania dramatu muzycznego, miały usprawiedliwić jego istnienie, wyznaczając mu miejsce na mapie teatru muzycznego”¹⁶. Punktem wyjścia dla teoretycznych rozważań Wagnera jest krytyka teatru muzycznego. Operę oskarżał kompozytor o konwencjonalność i formalne skostnienie, nade wszystko jednak zarzucał jej brak odpowiedniej treści dramatycznej, która w połączeniu z muzyką zdolna byłaby nie tylko pobudzić, ale i określić uczucia odbiorcy. Za właściwy dla dramaturga muzycznego materiał literacki uważał jedynie mity, legendy i podania ludowe. W swej słynnej rozprawie *Opera i dramat* z 1851 roku, stwierdza Wagner, iż „błąd gatunku artystycznego zwanego operą polegał na tym, że z środka wyrazowego (muzyki) uczyniono cel, zaś z celu (dramatu) środek”¹⁷. Przecistawiając się dominacji muzyki nad słowem rozpoczął kompozytor poszukiwania takiej formy teatru, która umożliwiłaby pełne wyrażenie niesionej przez dramat treści, a do tego w sposób totalny oddziaływałyby na odbiorcę. Poszukiwania te doprowadziły do ścisłego zespolenia muzyki i dramatu słownego, całkowitego „wtopienia dramatycznej akcji, a także dramatycznej mowy w tkankę muzyki”¹⁸.

Sam dramat był dla Wagnera elementem wyznaczającym konstrukcję utworu, muzyka winna zaś współgrać z jego treścią. O jedności dzieła decydować miały muzyczne motywy przewodnie, odpowiadające pewnym stanom uczuciowym, sytuacjom, postaciom czy

¹⁵ Krzysztof Kozłowski, *Wagner – kompozytor i teoretyk sztuki*, [w:] Richard Wagner, *Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871-1879*, przeł. M. Kasprzyk, oprac. wydania polskiego A. Igielska i K. Kozłowski, Gdańsk 2009, s. 22.

¹⁶ Ibidem, s. 22.

¹⁷ Richard Wagner, *Opera i dramat*, przeł. M. Dienstl, Lwów-Warszawa, 1907, s. 6.

¹⁸ Stefan Kunze, *Über den Kunstcharakter des Wagnerschen Musikdramas*, [w:] Richard Wagner. *Von der Oper zum Musikdrama. Fünf Vorträge*, hrsg. von S. Kunze, Bern-München 1978, s. 12-13. Cyt za: Krzysztof Kozłowski, *Wagner...*, op. cit., s. 19.

miejscom. Odpowiednio ustosunkowany do tekstu *leitmotiv* zapewniał spójność przekazu, pochodzącego z odmiennych tworzyw scenicznych. Bronisław Horowicz o Wagnerowskim motywie przewodnim pisał, że „jest on muzyczną materializacją idei powstałej w umyśle dramaturga i występując po raz pierwszy w łączności z określającymi tę ideę słowami czy akcją towarzyszy jej w dalszym rozwoju dramatu”¹⁹. Dla Wagnera istotne znaczenie miała również melodia, którą uważał za „ognisko wyrazu dramatycznego” – jej linia kroczyć miała ściśle za linią słowa, płynąć nieprzerwanie bez wyraźnej kadencji. Zadaniem owej „nieskończonej melodii” (*unendliche Melödie*) było nie tylko ilustrowanie akcji, ale też wiązanie poszczególnych motywów w całość przyczynowo-skutkową.

Komplementarny stosunek słowa i muzyki miał odróżniać dramaty Wagnera od współczesnych mu dzieł operowych, z charakterystyczną dla nich supremacją muzyki. Stawiając sobie za wzór teatr i dramat antycznej Grecji dążył kompozytor do całkowitej jedności sztuk:

Taniec, muzyka i poezja to trzy siostry, równie stare jak świat. Pojawiają się one i podają sobie ręce wszędzie tam, gdzie warunki pozwoliły na powstanie sztuki. Nie dadzą się one rozdzielić w swej istocie bez rozerwania kręgu. W kręgu tym bowiem, będącym istotnym ruchem sztuki, są one (...) związane zmysłowo i duchowo tak silnie (...) że każda z nich, oderwana od kręgu, bezwładna i zastygła w bezruchu, może żyć tylko sztucznie natchniętym zapożyczonym życiem²⁰.

W organicznej syntezie muzyki, poezji, tańca, ale także i malarstwa oraz architektury, widział kompozytor idealne dzieło sztuki, określone jako *Gesamtkunstwerk*. W owej koncepcji „dzieła totalnego” poszczególne jego elementy miały pozostawać ze sobą w stosunku równowagi i w jednakowym stopniu oddziaływać na odbiorcę. Twierdził Wagner, iż jedynie ścisła ich korelacja daje widzowi możliwość rzeczywistego współdziału w przedstawianym dramacie, potęgując zarówno sensualną, jak i intelektualną stronę odbioru.

Zorganizowane według tych reguł dzieło teatralne uważał Wagner za najwyższą i najbardziej doskonałą formę sztuki. Poprzez ekspresywne zespolenie obrazu, słowa, ruchu i dźwięku pragnął zbliżyć swój teatr do antycznych widowisk – do tego stopnia wierzył on w moc syntezy, iż pomniejszał artystyczną wartość sztuk istniejących samodzielnie. Radykalizm kompozytora w tej kwestii najsilniej objawia się w jednym z jego traktatów filozoficzno-estetycznych, zatytułowanym *Dzieło sztuki przyszłości*. W rozprawie tej czytamy:

¹⁹ Bronisław Horowicz, *Teatr operowy*, Warszawa 1963, s. 60.

²⁰ Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, cyt. za: Bronisław Horowicz, *Teatr operowy*, Warszawa 1963, s. 58.

Każdy z rodzajów sztuki z osobna ma być zniszczony jako rodzaj dla siebie, użyty jako środek w celu otrzymania wspólnego wyniku, mianowicie bezwzględnego, bezpośredniego przedstawienia pełnej natury ludzkiej; nie będzie to dzieło jednostki, ale wspólny czyn ludzi przyszłości²¹.

Ideę *Gesamtkunstwerk* próbował Wagner realizować w swych dziełach operowych. Za najpełniejszy jej wyraz uznać można tetralogię *Pierścień Nibelunga* oraz *Tristana i Izoldę* – utwory te powstały bowiem w duchu teoretycznych rozważań, zawartych w obu wspomnianych wyżej pismach.

Pomijając dostrzegany przez historyków opery rozdźwięk między głoszoną przez kompozytora koncepcją dramatu muzycznego a jego sceniczną realizacją, uznać należy twórczość Wagnera za wielki przełom w myśleniu o sztuce inscenizacji. Idea *Gesamtkunstwerk* stała się źródłem inspiracji dla wielu artystów i teoretyków dzieła scenicznego, którzy w okresie reformy teatru u schyłku XIX wieku, niejednokrotnie podejmować będą próbę ujednolicenia przestrzennych i czasowych elementów widowiska.

²¹ Richard Wagner, *Dzieło sztuki przyszłości*, cyt. za: Zdzisław Jachimecki, *Wagner*, Kraków 1973, s. 119.

4. Muzyka sceniczna w okresie reformy teatru

Teoria dramatu muzycznego Wagnera stała się w dużej mierze punktem wyjścia dla teatralnych poszukiwań schyłku XIX wieku. „Wielka Reforma Teatru” przynosi szereg teoretycznych i praktycznych prób zreformowania dzieła teatralnego w duchu wagnerowskiej syntezy sztuk. Dążenie do organicznego zespolenia wizualnych i akustycznych tworzyw scenicznych wyznaczyło jeden z podstawowych tropów myślenia o nowym teatrze.

Bezpośrednio do idei Wagnera w swych pismach, a także scenograficznych projektach odwoływał się Adolphe Appia. Jego rozprawy teoretyczne stały się cennym rozwinięciem, ale nade wszystko porządkującym uzupełnieniem wagnerowskiej koncepcji dzieła totalnego. Doceniając dążenia Wagnera w zakresie ujednolicenia teatralnej formy, wskazuje jednocześnie Appia na pewne niedociągnięcia i niedopracowania idei *Gesamtkunstwerk*, będące przyczyną trudności, jakie pojawiają się w przypadku jej scenicznej realizacji. Podstawowym zarzutem, jaki wysuwał Appia wobec koncepcji Wagnera, był brak hierarchii poszczególnych składników przedstawienia, która pozwoliłaby zamienić je w harmonijne dzieło sztuki. W owym zestawieniu sztuk, jakie proponował Wagner, poszukiwał Appia środka, którego siła umożliwiłaby rzeczywiste zespolenie czasowych i przestrzennych elementów widowiska, zapewniając mu jednolity i spójny kształt.

Już podczas analizy wagnerowskiego dramatu²² wskazuje Appia na szczególną zdolność muzyki do wyznaczania trwania:

Muzyka nie tylko użycza dramatowi ekspresji, lecz wyznacza również ostateczne trwanie; można więc twierdzić, iż z punktu widzenia przedstawiania muzyka jest czasem (...). Wyznacza więc ona wymiary: przede wszystkim proporcje choreograficzne, od poruszeń tłumu do pojedynczych gestów, następnie zaś, z mniejszym lub większym naciskiem, proporcje obrazu nieożywionego²³.

Drugą, dostrzeżoną już przez Wagnera wartością muzyki, o której wspomina Appia, będzie jej zdolność wyrażania dramatu wewnętrznego, jakiej nie posiada słowo mówione. „Jak długo trwa muzyka – pisze Appia – tak jej twórca każe nam odczuwać i mierzyć czas swoich własnych uczuć: umieszcza nas więc w czasie prawdziwym, bo rzeczywiście trwającym, a mimo to fikcyjnym. Dzięki temu realność estetyczna muzyki jest

²² Zob. Adolphe Appia, *Inscenizacja dramatu wagnerowskiego*, przeł. J. Hera, [w:] idem, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, wybór i oprac. J. Hera, Warszawa 1974.

²³ Ibidem, s. 24.

większa niż innych sztuk; jedynie muzyka jest spontanicznym i natychmiastowym dziełem duszy”²⁴. Te dwie cechy, określające specyfikę muzyki jako elementu widowiska teatralnego, wyraźnie oddzielają ją od innych, współtworzących inscenizację tworzyw scenicznych. Przyglądając się wagnerowskim dramatom zauważa Appia, iż tylko działanie muzyki jest w stanie powiązać żywą postać aktora z nieożywionym obrazem scenicznym, jaki stanowi malarska dekoracja i oświetlenie. Z obserwacji tych wysnuwa wniosek, iż to „muzyka kieruje wszystkimi elementami i ustawia je według potrzeb ekspresji dramatycznej”²⁵.

Dążąc do ujednolicenia formy dzieła teatralnego ustala Appia pewną hierarchię środków, wokół której nakreśli następnie swą koncepcję teatru jako „dzieła sztuki żywej”. W centrum sztuki widowiskowej stawia aktora, uważając jego żywą obecność na scenie za podstawowy warunek teatru. Aby jednak trójwymiarowe ciało aktora przemówić mogło pełnią swego wyrazu potrzeba mu odpowiednio zakomponowanej przestrzeni oraz potęgującego ekspresję ruchową światła. Wnioski takie pojawiają się już w pierwszych teoretycznych rozprawach Appii. W jednej z nich czytamy:

Przedmiot staje się w naszych oczach trójwymiarowy dopiero dzięki padającemu nań oświetleniu; jego trójwymiarowość może więc być artystycznie wykorzystana jedynie przy posłużeniu się światłem (...). Zaś ruchy ciała ludzkiego, by mogły przemówić, wymagają przeszkód. (...) piękno ruchu zależy od różności punktów oparcia, jakie dają ziemia i różne przedmioty. Ruchy więc aktora mogą być artystycznie wyeksponowane jedynie przy właściwym wzajemnym rozmieszczeniu brył i płaszczyzn²⁶.

Twierdzenie, iż tylko trójwymiarowa, przestrzenna dekoracja oraz ekspresyjna gra światła i cieni są w stanie uwydatnić ruch oraz gest ciała aktora, znajdzie swe odbicie w licznych scenograficznych projektach Appii.

Powyższe warunki, jakie stawia Appia sztuce teatru, są konieczne, ale nie wystarczające do zaistnienia dzieła w pełni harmonijnego. Poszukując nadrzędnej zasady godzącej i porządkującej różnorodne elementy widowiska, odnajduje ją Appia w muzyce, która – jak twierdzi teoretyk – jako jedyna ze sztuk jest w stanie zintegrować się zarówno z czasem, jak i przestrzenią. Muzyka wyznacza konkretne trwanie, co zbliża ją do czasu, ponadto poprzez rytm i podlegający mu ruch ciała jednoczy się z przestrzenią. Czyniąc z

²⁴ Adolphe Appia, *Dzieło sztuki żywej*, przeł. L. Kossobudzki, [w:] idem, *Dzieło sztuki żywej...*, op. cit., s. 93.

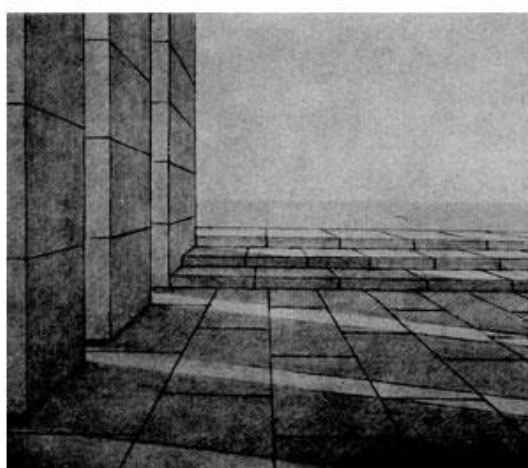
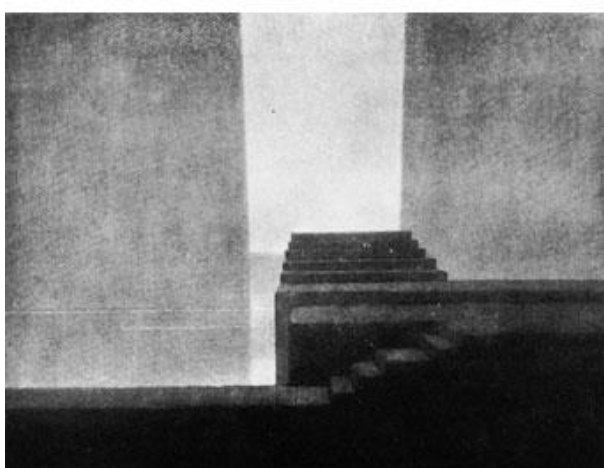
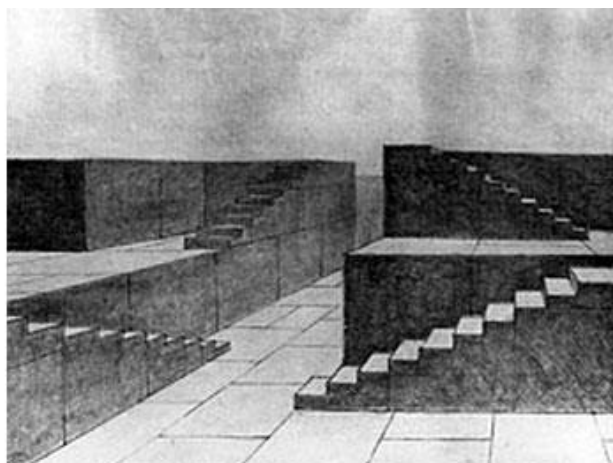
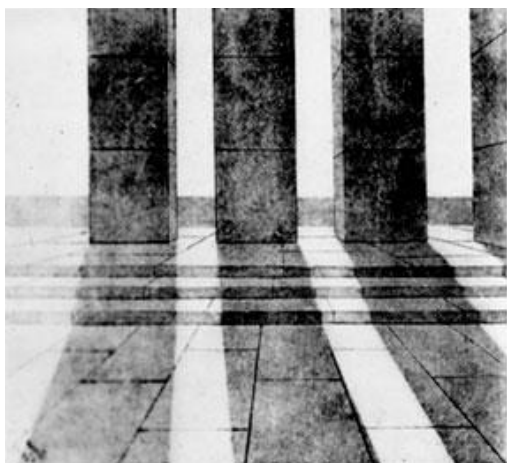
²⁵ Adolphe Appia, *Inszenizacja dramatu...*, [w:] idem, *Dzieło sztuki żywej...*, op. cit., s. 31.

²⁶ Adolphe Appia, *Jak zreformować naszą inscenizację*, przeł. H. Szymańska, [w:] idem, *Dzieło sztuki żywej...*, op. cit., s. 63.

muzyki siłę organizującą dzieło teatralne ustala Appia następującą hierarchię inscenizacyjnych środków:

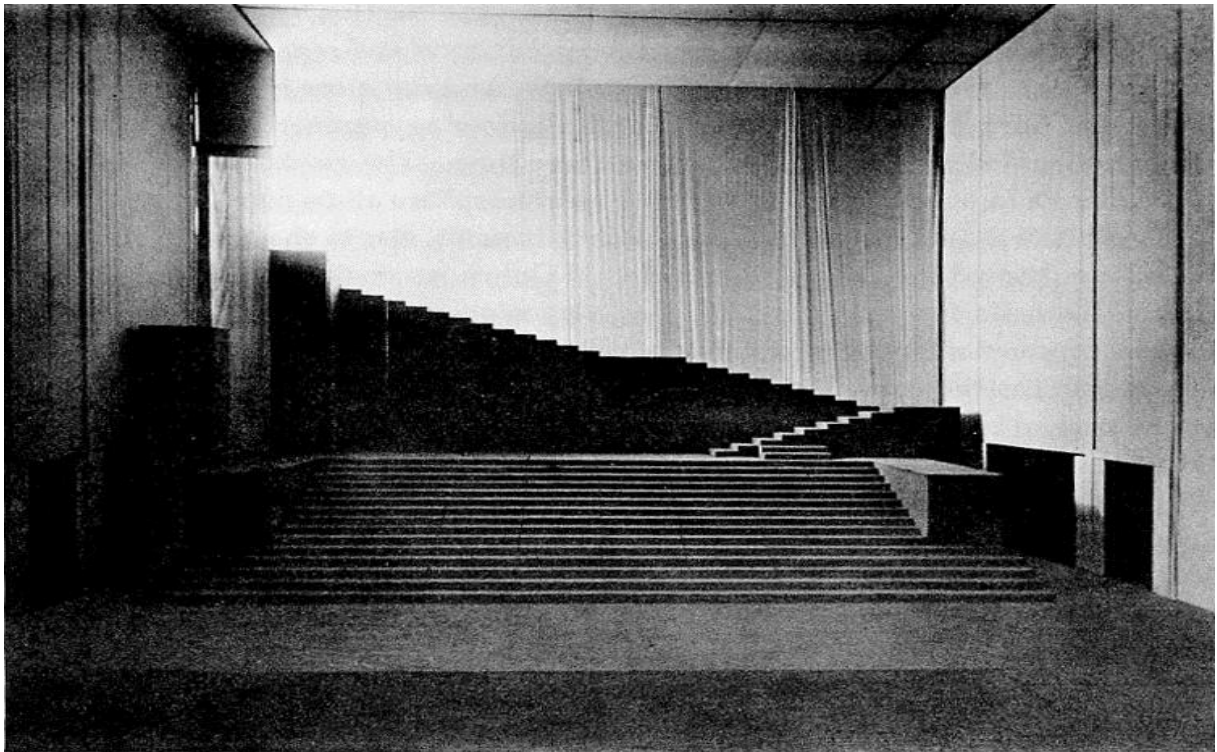
Muzyka narzuca ruchom ciała swoje kolejne czasy trwania; ciało z kolei przekazuje je proporcjom przestrzeni; a kształty nieożywione, przeciwstawiając ciału swoją sztywność, afirmują własne istnienia – którego w braku tego oporu nie mogłyby tak jasno objawić²⁷.

W ten sposób obserwujemy, jak obecne na scenie ciało aktora ożywia zarówno przestrzeń, jak i czas, sama zaś inscenizacja staje się w końcu upragnionym urzeczywistnieniem „sztuki żywej”, opartej na integralności i dynamicznym współdziałaniu poszczególnych jej składników.

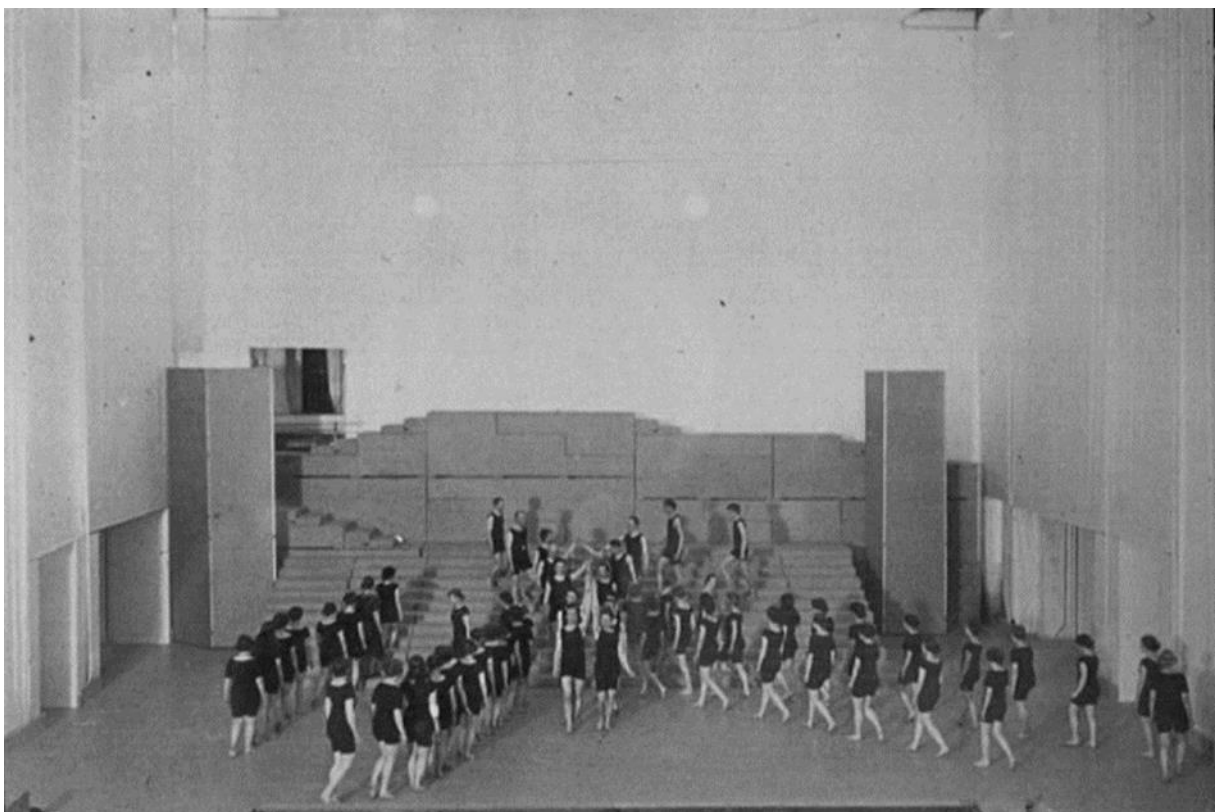


1. Adolphe Appia, szkice z cyklu *Przestrzeń rytmiczna*.

²⁷ Adolphe Appia, *Dzieło sztuki...*, op. cit., s. 106.



2. Adolphe Appia, scenografia do *Orfeusza i Eurdyki* Ch. W. Glucka (Hades).
Reż. E. Jaques-Dalcroze. Instytut Jaques-Dalcroze, Hellerau, 1912.



3. Wielka Hala Instytutu Rytmiki w Hellerau zaprojektowana przez Heinricha Tessenowa według koncepcji Adolpha Appia.

Echa Wagnerowskiego *Gesamkunstwerk* odbijać się będą również w poglądach Edwarda Gordona Craiga. Jego koncepcja widowiska teatralnego opierać się miała na harmonijnym i syntetycznym zespoleniu elementów różnych sztuk, które współtworzyłyby w ten sposób zupełnie nową jakość artystyczną. Już w *Pierwszym dialogu o sztuce teatru* formułuje Craig własną definicję sztuki teatru, która

nie polega ani na aktorstwie, ani na przedstawianych sztukach, ani na scenerii i tańcu, lecz składa się ze wszystkich elementów, które tamte pojęcia zawierają: z akcji, która jest duszą gry aktorskiej; ze słów, które są ciałem literatury; z linii i kolorów, które są rdzeniem dekoracji, z rytmu, który jest istotą tańca²⁸.

W przeciwieństwie do Appii, nie zaproponował Craig żadnej ścisłej hierarchii owych środków wyrazu – zamiast tego nieustannie poszukiwał „idealnego” tworzywa, które stanowić mogłoby główny składnik inscenizacji. W wywodach swych niejednokrotnie wspomina Craig o muzyce, widząc w niej ważny element teatralnego widowiska. Muzykę łączy zwykle z ruchem, dopatrując się w tańcu jej najpełniejszej postaci i siły oddziaływania.

Reforma teatru na przełomie XIX i XX wieku zdaje się ponownie odkrywać siłę muzyki jako pierwotnego i konstytutywnego komponentu przedstawienia teatralnego. Wyniesiona przez Appię do rangi naczelnej zasady organizującej widowisko, powraca w wypowiedziach wielu teoretyków i praktyków teatru jako ważny środek wyrazu, a nawet element spajający całą inscenizację. Tego rodzaju funkcje nadaje muzyce w swych rozważaniach francuski dramaturg i poeta Paul Claudel. Refleksja na temat roli muzyki w widowisku teatralnym pojawia się już w jego pierwszych sprawozdaniach dotyczących teatru japońskiego, najpełniejszy jednak obraz zyskuje w powstałym w 1930 roku studium *Dramat i muzyka*. Teatr japoński pozostanie dla Claudela niezmiernie ważną inspiracją zarówno w formułowaniu poglądów na temat dzieła scenicznego, jak i w inscenizacyjnym opracowywaniu dramatów. Fascynował go przede wszystkim sposób zastosowania muzyki w klasycznych formach tego teatru, takich jak *kabuki*, *bunraku* czy *nō*. Muzyka opiera się tu głównie na rytmie, wyznaczanym przez poszczególne instrumenty perkusyjne bądź strunowe. Według Claudela te jednostajne, pulsujące uderzenia są w stanie wyrazić zamierzony nastrój lepiej niż orkiestra symfoniczna i arie w dramatach muzycznych Wagnera. Muzyka ta zmierza bowiem nie tyle do stworzenia pewnego obrazu dźwiękowego, co raczej do „wzbudzenia i

²⁸ Gordon Craig, *Sztuka teatru – dialog pierwszy*, przeł. M. Skibniewska, [w:] idem, *O sztuce teatru*, wstęp i oprac. Z. Hübner, Warszawa 1985, s. 132.

rozniecenia w nas, środkami czysto rytmicznymi i dźwiękowymi, emocji bardziej bezpośrednich i brutalnych, niż zdolne jest wywołać słowo”²⁹.

Claudél zdawał sobie sprawę z dramaturgicznych możliwości muzyki, dlatego też głównym jego celem stało się znalezienie odpowiedniego sposobu na połączenie jej ze słowem. Za Wagnerem, muzykę nieodłącznie wiąże dramaturg z czasem – bez względu na to, czy „ogranicza się ona jedynie do poddawania rytmu, czy też zabarwia akcję stopniowo różnymi dźwiękami, aby w końcu wyrazić ją całą pełnią orkiestry i śpiewu”³⁰. Za podstawowy błąd Wagnera, uniemożliwiający mu osiągnięcie upragnionej syntezy, uważał Claudél „nadmiar muzyki”, który tłumaczył jako brak stopniowego przejścia pomiędzy realnym światem słowa a duchową sferą rytmu i melodii. W teatrze japońskim odnajduje poeta idealną równowagę pomiędzy tymi dwoma elementami, która jest w stanie wyrazić nawet najgłębszy dramat. „Teatr japoński – pisze Claudél – doskonale rozwiązał problem muzyki dramatycznej, która nigdy nie powinna rywalizować z akcją ani też być wstawką przerywającą akcję, lecz ma ją przygotowywać i akompaniować jej w sercu widzów”³¹. Ponadto wskazuje na jeszcze jedną, bodaj najważniejszą funkcję, jaką spełnia muzyka w klasycznych formach teatru Dalekiego Wschodu – jest nią wyrażanie ciągłości akcji. Muzyka, poprzez to, iż nieodzownie wiąże się z czasem, staje się bezpośrednim znakiem jego trwania. Jej nieustannie wybijany rytm oraz dźwiękowe wypełnienie, korespondujące z akcją, czynią z niej element wiążący i spajający całe widowisko.

Duży wpływ na kształtowanie się teatralnej świadomości Claudela miały również spektakle Jaquesa Dalcroze’a, z których szczególne wrażenie zrobił na dramaturgu *Orfeusz i Eurdyka* (ze scenografią Appii). Oczarowany niebywałym połączeniem muzyki, plastyki i światła, a także specyfiką wnętrza i ogromnych rozmiarów sceną Instytutu w Hellerau, w swym artykule z 1913 roku napisze Claudél o *Orfeuszu* następujące słowa:

Ciało ludzkie i muzyka mają wspólny element, a mianowicie ruch, wspólną miarę, którą jest czas, wspólną ekspresję, którą jest rytm. (...) Fraza muzyczna ożywcza i ożywiona, wciela się, reguluje, inspiruje, kształtuje i rozwija gesty, pozy, kroki (...). Ciało doskonale uległe muzyce, wydaje się chwilami przez nią powołane do życia i stworzone³².

²⁹ Paul Claudél, *Dramat i muzyka*, przeł. M. Skibniewska, [w:] idem, *Możliwości teatru*, wstęp i oprac. I. Sławińska, Warszawa 1971, s. 161.

³⁰ Ibidem, s. 165.

³¹ Paul Claudél, *Kabuki*, przeł. M. Skibniewska, [w:] idem, *Możliwości teatru*, op. cit., s. 95.

³² Paul Claudél, *Teatr w Hellerau*, przeł. M. Skibniewska, [w:] idem, *Możliwości teatru*, op.cit., s. 54.

Dzięki spektaklom w Hellerau odkrywa Claudel nowy sposób funkcjonowania muzyki w teatrze, mianowicie „muzykę uwidocznioną i ożywioną w ciałach ludzkich”. Wzrasta tym samym zainteresowanie dramaturga aktorstwem zbiorowym, jednorodną grupą ludzką, której pełnowymiarowym odbiciem w dramacie i dziele scenicznym stać się mógł jedynie chór.

Chór jako zbiorowa persona dramatu zajmować będzie Claudela do tego stopnia, iż poświęci jej nie tylko wiele uwag teoretycznych, ale przede wszystkim wprowadzi ją do swych dramatów. Już podczas pracy nad przekładem *Oresteji* Ajschylosa docenia Claudel ogromną rolę chóru, starając się wiernie odtworzyć poetycki charakter jego pieśni. W liście do kompozytora Dariusza Milhauda napisze wówczas:

Im bardziej zagłębiam się w przekład *Oresteji*, tym lepiej widzę, jak nieodzowna jest tu muzyka, ale muzyka szczególnego rodzaju, dająca przede wszystkim linię, rytm i ruch raczej niż kombinacje harmoniczne³³.

Począwszy od doświadczeń związanych z teatrem w Hellerau dużą wagę przywiązywać zacznie Claudel do muzycznego elementu swych dramatów, w których chór pełnić będzie rolę niemalże najważniejszą. W napisanym na zamówienie Maxa Reinhardta dramacie historycznym *Księga Krzysztofa Kolumba* chór staje się „najbliższą widzom personą dramatu”, głównym ogniwem „przechwytyjącym i przetwarzającym energetyczne fale akcji dramatycznej”, a poprzez to odsłaniającym odbiorcy właściwą interpretację utworu³⁴. Claudel ujmował chór jako żywą, zbiorową postać dramatu, zaś włączając ją do swych utworów miał już zwykle naszkicowany w myślach sceniczny wymiar i kształt owej persony.

W swych teoretycznych rozważaniach na temat chóru niejednokrotnie podkreślał poeta wszechstronność możliwości zastosowania go w dramacie i teatrze współczesnym. W *Joannie d'Arc na stosie* odwołał się do pierwotnej, dytyrambiczej formy pieśni chóralnej, w której podstawą staje się dialog prowadzony przez koryfeusza i pozostałych choreutów. Głównym zadaniem zbiorowej persony jest tu relacjonowanie akcji dramatu, odwrotnie niż w *Księdze Krzysztofa Kolumba*, gdzie chór, pod różnymi wcieleniami, stawał się aktywnym uczestnikiem akcji.

W procesie oraz próbach przywracania nowożytnej sztuce widowiskowej elementu muzycznego, szczególnie zaś jego chóralnej postaci, dużą rolę odegrała druga oraz

³³ Paul Claudel, *Listy do Milhauda o „Agamamnonie” i „Proteuszu”*, przeł. M. Skibniewska, [w:] idem, *Możliwości teatru*, op.cit., s. 66.

³⁴ Zob. Ewa Partyga, op. cit., s. 182-190.

trzecia faza „Wielkiej Reformy Teatru”, z ich dwoma naczelnymi hasłami: „powrót do źródeł” oraz reteatralizacja. Za najwybitniejszy spektakl tego okresu, stanowiący przykład ponownego wcielenia do inscenizacji „chóralnego ciała tłumu”³⁵ uchodzi *Król Edyp* Maxa Reinhardta, wystawiony po raz pierwszy w 1910 roku w monachijskiej Musikfesthalle. Monumentalny spektakl austriackiego reżysera, w którym sceny zbiorowe oraz wynikająca ze sposobu ich zaprojektowania „chóralność” wysuwają się na plan pierwszy, przez wiele lat uznawano za modelową inscenizację dramatu antycznego, która w dużym stopniu zaważyła również na wyobrażeniach chóru w nowoczesnym teatrze³⁶.

Naszkicowany w tym rozdziale rys historyczny ma na celu wskazanie najważniejszych dla rozwoju muzyki scenicznej zjawisk i teorii, które postrzegać należy jako istotne próby określenia jej miejsca w złożonej strukturze przedstawienia teatralnego. Wiele z nich, mimo upływu czasu, znajduje swe odbicie w rozmaitych formach i teoretycznych wykładniach współczesnej sztuki widowiskowej. Ów szkic stanie się jednocześnie ważnym punktem odniesień dla kolejnych rozdziałów niniejszej rozprawy, obejmujących szczegółową analizę muzyki w kontekście zjawisk współczesnego teatru dramatycznego.

³⁵ Ibidem, s. 114-122.

³⁶ Na ten temat zob. Ibidem, s. 113-114.

Rozdział II

Percepcja muzyki w przedstawieniu teatralnym

1. Przestrzenie dźwiękowe

Swą propozycję uczynienia z muzyki nadrzędnego czynnika, organizującego pozostałe elementy dzieła teatralnego uzasadniał Adolphe Appia stwierdzeniem, iż muzyka nie tylko „użycza dramatowi ekspresji, lecz wyraża również ostateczną trwałość”¹. To, co dla Appii wydaje się mieć szczególne znaczenie, a zatem czasowa struktura i dynamiczny (objawiający się poprzez następstwo zmieniających się dźwięków) charakter muzyki niejednokrotnie decydowało jednak o przyznawaniu jej wartości znacznie mniejszej niż innym dziedzinom sztuki. Muzyka, jako *l'art du temps par excellence* („sztuka wybitnie czasowa”) od wieków przysparzała wiele kłopotu zarówno estetykom, jak i teoretykom sztuki. W *Krytyce władzy sądu* Immanuel Kant określa muzykę instrumentalną jako sztukę „jedynie przyjemną”, odróżniając ją tym samym od „sztuk pięknych”, które oddziałują na odbiorcę przede wszystkim za pośrednictwem formy. Według Kanta muzyka ze względu na swą czasową, „przemijającą” strukturę nie jest w stanie utrwalić się jako trwały kształt (*Gestalt*), a zatem jej oddziaływanie na słuchacza ogranicza się jedynie do aspektu uczuciowego. O ile „matematyczną formę” dostrzega Kant w relacjach pomiędzy dźwiękami (interwałach), o tyle, jak stwierdza, „matematyka nie ma najmniejszego udziału w wytwarzaniu czaru i wzruszenia umysłu, jakie wywołuje muzyka”². Na inne niedostatki muzyki jako sztuki wyrażającej się w czasie i poprzez ruch zwraca uwagę Georg Wilhelm Hegel, pisząc, iż w przeciwieństwie do sztuk plastycznych nie posiada ona „przestrzennej przedmiotowości”, czy też „zewnętrznego istnienia”, a co za tym idzie – daje się odnieść jedynie do wewnętrznej swej podmiotowości:

¹ Adolphe Appia, *Inscenizacja dramatu wagnerowskiego*, przeł. J. Hera, [w:] idem, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, wybór i oprac. J. Hera, Warszawa 1974, s. 24.

² Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądu*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 256.

Treścią muzyki jest moment podmiotowy w sobie samym, a wyrażenie go nie prowadzi do powstania jakiejś przestrzennie trwałej przedmiotowości, lecz swym niepowstrzymanym wolnym zanikaniem zaświadcza, że jest tylko wypowiedzią, która zamiast posiadać jakieś trwałe istnienie dla siebie samej, ma swoje oparcie w czynniku wewnętrznym i podmiotowym, i której zadaniem jest istnieć jedynie dla podmiotowej strony wewnętrznej³.

I dalej:

W utworze muzycznym (...) dochodzi wprawdzie do pewnego początkowego odróżnienia słuchającego podmiotu od przedmiotowego dzieła (...) Przeciwnieństwo to jednak nie osiąga (...), tak jak w sztuce plastycznej, ani trwałego, zewnętrznego trwania w przestrzeni, ani oglądowności jakiejś dla siebie istniejącej podmiotowości, lecz przeciwnie, zamienia swą realną egzystencję w bezpośrednie przemijanie w czasie⁴.

Tego, iż muzyka działa i manifestuje się w czasie nie próbowano nigdy zakwestionować. Jak słusznie bowiem zauważa jeden z pierwszych estetyków i filozofów muzyki Eduard Hanslick, tym, co ją stanowi są „formy dźwiękowe w ruchu” (*tönend bewegte Formen*)⁵. Stwierdzenie to pozostaje bliskie rozważaniom Hegla na temat ulotnej i przemijającej struktury utworu muzycznego, który w przeciwieństwie do architektury, malarstwa czy rzeźby, nie jest w stanie osiągnąć trwałej i niezmienniej formy w przestrzeni. Z drugiej jednak strony postrzeganie muzyki jako sztuki, która objawia się poprzez czasowe następstwo dźwięków implikuje również pewien rodzaj dźwiękowej przestrzenności. Zagadnienie to rozwinięte zostanie przez muzykologów XX wieku, z których większość zgodna będzie co do tego, iż „zdarzenia w czasie również mogą utrwalić się jako kształty (*Gestalten*)”, zaś „fenomen ruchu wiąże się ściśle z fenomenem przestrzeni”⁶.

Myślenie o muzyce w kategorii przestrzeni ma dość długą tradycję i obfituje w szereg rozważań o charakterze filozoficzno-teoretycznym. „Dźwiękowa przestrzenność” jawi się bowiem jako pojęcie szczególnie pojemne i odnoszące się do kilku odmiennych kwestii ontologicznych. Według Leszka Polonego cztery najważniejsze postaci przestrzeni dźwiękowo-muzycznej przedstawiają się następująco:

³ Georg Wilhelm Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1967, s. 160.

⁴ Ibidem, s. 182.

⁵ Zob. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854. Wydanie polskie: *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, przeł. S. Niewiadomski, Warszawa 1903.

⁶ Zob. na ten temat: Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967. Wydanie polskie: *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2007 (rozdz. XIII *Fenomenologia muzyki*).

1. **przestrzeń akustyczna**, czyli fizyczna przestrzeń dźwiękowa, która może być mierzona, badana za pomocą aparatury.
2. **przestrzeń słuchowa**, percepcyjna, dana w doświadczeniu zmysłowym, a więc doznania przestrzeni ujawniające się w akcie słuchania – m.in. muzyki, ale także wszelkich odgłosów płynących z przestrzeni fizycznej.
3. **przestrzeń muzyczna** we właściwym sensie, a więc przestrzeń dźwiękowa zorganizowana poprzez systemy muzyczne, skale dźwiękowe, tonalność, reguły harmonii, formy muzyczne, fakturę dźwiękową, obsadę instrumentalną; można ją określić jako wewnętrzną przestrzeń dzieła muzycznego lub też jego przestrzenną kompozycję.
4. **przestrzeń symboliczna**, czy zgoła **mityczna**, czyli sfera przestrzennych wyobrażeń, przedstawień i asocjacji, a także pewnych przestrzennych idei, motywów i tematów literackich, ujawniających się w utworze muzycznym (...) ⁷

O ile właściwe „odczucie” przestrzeni akustycznej oraz muzycznej wymagać będzie od słuchacza/widza pewnych dodatkowych kompetencji (znajomości praw fizyki – w przypadku przestrzeni akustycznej oraz wiedzy z zakresu teorii muzyki – w przypadku przestrzeni muzycznej), o tyle przestrzeń słuchowa oraz symboliczna są tymi, które percypujemy najczęściej w pierwszej kolejności – nawet wówczas, gdy kontakt z muzyką jest wynikiem przypadku, a zatem jest typem kontaktu niezamierzonego i często jedynie powierzchownego.

Mianem przestrzeni słuchowej określić można każdą rzeczywistą przestrzeń, w której odbiera się dźwięki. Niemniej jednak chodzić tu będzie nie tyle o wizualne, co raczej słuchowe jej rozpoznanie, polegające przede wszystkim na zlokalizowaniu źródła dźwięku. W teatrze przestrzeń ta obejmować będzie zarówno scenę, jak i widownię, a także wszystkie miejsca, w których usytuowana zostaje akcja danej sztuki bądź też potencjalne źródła emisji dźwięku. Poza muzyką i dźwiękami płynącymi ze sceny konstituować ją będą zatem także wszelkiego rodzaju odgłosy (szумы, szelesty, komentarze) pochodzące z widowni. Będzie to rodzaj performatywnej przestrzeni dźwiękowej, wytwarzanej w trakcie trwania przedstawienia – zmiennej i zależnej od tworzących ją elementów.

Jak każde tworzywo sceniczne, w teatrze muzyka traci swą autonomię, wchodząc w ścisłą interakcję z nacechowaną semantycznie przestrzenią sceny oraz jej komponentami. Wpływ na jej recepcję ma zatem nie tylko zewnętrzny wobec niej kontekst dramatyczny, ale

⁷ Leszek Polony, *Pojęcie przestrzeni muzycznej w myśli muzykologicznej*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 2008. Zob. również: idem, *Przestrzeń i muzyka*, Kraków 2007.

również sposób, w jaki koresponduje ona z innymi elementami przedstawienia, takimi jak gra aktorska, choreografia, scenografia, oświetlenie, itd. W związku z uwikłaniem muzyki scenicznej w powyższe korelacje zarówno percepcja przestrzeni słuchowej, jak i symbolicznej (zbiór przestrzennych asocjacji, wyobrażeń i przedstawień ewokowanych przez utwór muzyczny) wymusza na odbiorcy uwzględnienie narzuconego i szeroko zakreślonego w tym wypadku kontekstu pozamuzycznego. Chcąc zatem określić status oraz funkcje muzyki w teatrze dramatycznym, zwrócić należy uwagę przede wszystkim na specyficzny rodzaj wymienności, jaka rodzi się między wizualnymi a dźwiękowymi elementami przedstawienia, a także na stosunek samej muzyki do fabuły i świata przedstawionego.

Wśród elementów składających się na fonosferę widowiska dramatycznego wskazuje się zwykle trzy zasadnicze grupy dźwięków: głosy mówiące, muzykę oraz różnego rodzaju efekty akustyczne. Niezależnie od źródła ich emisji, które pozostać może widoczne bądź ukryte dla oczu widza, dźwięki te reprodukowane są na użytek widowiska – w zamierzeniu mają być zatem percypowane przez odbiorcę spektaklu. W dobie nowych mediów, które szerokie zastosowanie znajdują również w teatrze, można by wskazać właściwie czwartą grupę, którą stanowiłyby dźwięki przetworzone bądź zapośredniczone medialnie, jednakże w istocie zawierają się one w trzech, wyróżnionych wyżej kategoriach.

Jak zauważa Erika Fischer-Lichte, „co najmniej od XVIII wieku za dźwięki konstytuujące przestrzeń dźwiękową uznawano tylko te, które świadomie wytwarzali w przedstawieniach ich twórcy – aktorzy, muzycy i technicy”⁸, nie uwzględniając, a wręcz zwalczając wszelkiego rodzaju odgłosy pochodzące z widowni. Pojawienie się sztuki performance, szczególnie zaś dokonania międzynarodowego ruchu artystycznego Fluxus, zwróciły jednak uwagę na ten aspekt dźwiękowości przedstawienia teatralnego, który związany jest z współobecnością oraz współuczestnictwem aktorów i widzów – dźwiękowości niezaplanowanej i niepodlegającej kontroli, w dużej mierze decydującej jednakże o odbiorze widowiska teatralnego.

Wbrew pozorom wspomniany wyżej rodzaj dźwiękowości nie stoi w opozycji do tych elementów akustycznych przedstawienia, które pojawiają się w nim jako wynik przemysłanej wcześniej koncepcji inscenizacyjnej (wypowiadane kwestie aktorskie, muzyka i efekty dźwiękowe). Wręcz przeciwnie – stanowi ich uzupełnienie, a niejednokrotnie decyduje również o ich przebiegu i ostatecznym kształcie. W ten sposób zaprojektowana wcześniej

⁸ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008, s. 198.

fonosfera widowiska teatralnego nie tylko się poszerza, ale z każdym kolejnym przedstawieniem podlega nieustannej transformacji.

Muzyka, hałas i cisza

W niezwykle bogatym i różnorodnym świecie dźwięków percypowanych przez widza w trakcie trwania spektaklu muzyka bez wątpienia zajmuje miejsce szczególne. Według Appii to właśnie ona wyznacza rytm oraz proporcje przedstawienia, narzucając swoje „trwanie” poszczególnym elementom spektaklu i jednocześnie scalając je ze sobą. Nie ulega wątpliwości, iż także współczesny teatr bardzo szeroko wykorzystuje zarówno synchronizacyjne, jak i dramaturgiczne możliwości warstwy muzycznej. Aby przyjrzeć się im bliżej, należałoby najpierw dookreślić, co rozumieć należy pod pojęciem „muzyka sceniczna” i w jakim stopniu różniłoby się ono od tzw. efektu akustycznego.

Jeszcze w XIX wieku wszelkiego rodzaju szумы, hałasy i dźwięki niewydobywane przez instrumenty muzyczne radykalnie oddzielano od samej muzyki, którą postrzegano jako wypadkową trzech nadrzędnych i konstytuujących ją elementów: melodii, harmonii i rytmu. Choć zapowiedzi nowej estetyki muzycznej zauważyć można już w utworach kompozytorów końca XIX wieku – chociażby w kompozycjach Claude’a Debussy’ego – to jednak zasadniczą zmianę w sposobie traktowania materiału dźwiękowego przynosi dopiero wiek XX. Zakwestionowanie tonalności, wprowadzenie do kompozycji dźwięków o nieokreślonej wysokości, a następnie zapoczątkowany przez futurystów bruityzm – zmusiły do poszukiwań nowej, adekwatnej do estetycznych przemian definicji słowa „muzyka”.

W swoim manifestie futurystycznym z 1913 roku Luigi Russolo pisał o ewolucji muzyki, która wraz z końcem XIX wieku zaczyna dostosowywać się do potrzeb nowego odbiorcy – odbiorcy, którego wrażliwość i muzyczne potrzeby kształtuje epoka technicyzacji, industrializacji oraz dynamicznej urbanizacji:

Ewolucja w kierunku dźwięku-hałas nie była wcześniej możliwa. Ucho człowieka żyjącego w XVIII wieku nie mogłoby znieść nieharmonijnej intensywności niektórych akordów, jakie wytwarza nasza orkiestra (...). Nasze ucho czerpie jednak z tego przyjemność, ponieważ jest już dostrojone do nowoczesnego życia, tak silnie

szafującego różnymi hałasami. Nasze ucho jest też jednak niezaspokojone i domaga się coraz większych wrażeń akustycznych⁹.

Według futurystów nowych wrażeń akustycznych dostarczyć miało zwrócenie się ku „sztuce hałasów”. Sam Russolo postulował wprowadzenie w tym celu nowych instrumentów (tzw. *intonaurumori*), które poszerzyć miały tradycyjny skład orkiestrowy i jednocześnie otworzyć muzykę na „nieskończenie różnorodny świat dźwięków-hałasów”¹⁰.

Manifesty futurystyczne zapowiadają nową koncepcję muzyki, która w zakresie swej definicji włączy to, co do tej pory uważano za jej skrajne przeciwieństwo. Fascynacja szumem i hałasem, jako nowymi jakościami brzmieniowymi, widoczna będzie w twórczości najważniejszych kompozytorów pierwszej i drugiej połowy XX wieku, takich jak Edgar Varèse, Henry Cowell, Pierre Schaeffer czy John Cage. Eksperymenty dźwiękowe, na jakich opierają się ich kompozycje, sprawiają, że przyjęte jako konwencjonalne i do tej pory obowiązujące rozróżnienie na dźwięki „muzyczne” i „niemuzyczne” (szum, hałas) traci swą zasadność. „Element szumu występuje w samym tonie wytwarzanym przez którykolwiek z naszych instrumentów”¹¹ – zauważa Henry Cowell, zaś francuski teoretyk Jacques Attali dodaje, iż słuchanie muzyki jest w istocie słuchaniem wszystkich szumów¹².

Nowe możliwości w zakresie poszerzenia pola dźwiękowego muzyki przyniosło również odkrycie magnetofonu. Użycie taśmy magnetycznej jako urządzenia rejestrującego, a następnie odtwarzającego dźwięki, pozwoliło kompozytorowi obejść się bez notacji, instrumentów oraz wykonawców. Zaowocowało to powstaniem muzyki konkretnej (*musique concrète*), wykorzystującej i przetwarzającej nagrany wcześniej materiał dźwiękowy, który stanowiły często odgłosy przyrody, miasta bądź przypadkowo zarejestrowane głosy ludzkie. Pierwszym utworem opartym na tej właśnie technice komponowania dźwięków był *Koncert szumów* Pierre’a Schaeffera, wyemitowany w 1948 roku przez jedną z francuskich stacji radiowych. Koncert składał się z kilku krótkich utworów, „skomponowanych wyłącznie z nagranych odgłosów pociągu, wprawionych w ruch pokrywek, garnków i patelni, barek rzecznych, instrumentów perkusyjnych i nietypowych odgłosów fortepianu”¹³.

⁹ Luigi Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny*, przeł. M. Matuszkiewicz, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox i D. Warner, Gdańsk 2010, s. 33. Wydanie oryginalne: *Audio Culture. Readings in Modern music*, red. Ch. Cox i D. Warner, London-New York 2004.

¹⁰ Ibidem, s.34.

¹¹ Henry Cowell, *Rozkosze szumu*, przeł. M. Matuszkiewicz, [w:] *Kultura dźwięku...*, op. cit., s. 46.

¹² Zob. Jaques Attali, *Szum i polityka*, przeł. M. Matuszkiewicz, [w:] *Kultura dźwięku...*, op. cit.

¹³ Christoph Cox, Daniel Warner, *Muzyka i jej inni: szum, dźwięk, cisza. Wprowadzenie*, przeł. M. Matuszkiewicz, [w:] *Kultura dźwięku...*, op. cit., s. 25.

Śladami Schaeffera podążą inni kompozytorzy, chociażby tacy, jak Pierre Henry czy John Cage. Dźwięki, które jeszcze w XIX wieku uważane były za „niemuzyczne”, stają się nieodłącznym elementem XX-wiecznych kompozycji, operujących nowymi środkami wyrazu. W teoretycznej refleksji towarzyszącej owym przemianom estetycznym podkreśla się konieczność redefinicji pojęć takich, jak muzyka i kompozytor, które poszerzają w tym wypadku swój zakres znaczeniowy. W latach sześćdziesiątych dużą popularność zyskuje definicja Edgara Varèse, który swoją muzykę, wykorzystującą zarówno media elektroniczne, jak i różnego rodzaju szумы, określił mianem „zorganizowanego dźwięku”. Sam kompozytor zaś, to wedle niego ktoś, „pracujący z rytmami, częstotliwościami i natężeniami” – jednym słowem – organizator dźwięku¹⁴.

O dźwiękowości w teatrze i modelach jej percepcji

Nie bez powodu przywołane zostały tu nazwiska czołowych przedstawicieli awangardy muzycznej XX wieku. Ich kompozycje oraz zastosowane w nich metody wytwarzania dźwięku wskażą bowiem nowe kierunki rozwoju współczesnej muzyki, w tym również muzyki scenicznej.

Zarówno zainicjowany przez futurystów bruityzm, jak i eksperymenty twórców muzyki konkretnej, znajdują swe odbicie w teatrze dramatycznym. Nie tylko w decydujący sposób zmieni to rodzaj dźwiękowego tła spektaklu, ale też pod znakiem zapytania postawi zasadność wszelkich teoretycznych prób oddzielania muzyki od efektów akustycznych oraz postrzegania ich jako dwóch odrębnych systemów dźwiękowych przedstawienia.

Tego rodzaju rozróżnienie charakterystyczne jest przede wszystkim dla semiotyki teatru, która chcąc uporządkować niezwykle rozległy zasób tworzyw scenicznych, z których zbudowane jest przedstawienie, proponuje pogrupowanie ich w poszczególne systemy sceniczne (w domyśle: systemy znaczące). Większość semiotycznie zorientowanych badaczy teatru skłonna jest akceptować klasyfikację zaproponowaną przez Tadeusza Kowzana, który wyróżnia trzynaście systemów znakowych teatru. W systematyzacji tej muzyka oraz efekty dźwiękowe usytuowane zostają w oddzielnych grupach, mimo to dość wyraźnie sygnalizuje autor, iż granica ta w pewnych wypadkach ulega zatarciu. Za przykład posłużyć może wkroczenie do teatru muzyki konkretnej, która – jak zauważa badacz – „w swych

¹⁴ Zob. Edgar Varèse, *Wyzwolenie dźwięku*, przeł. M. Matuszkiewicz, [w:] *Kultura dźwięku...*, op. cit.

najskrajniejszych przypadkach zbliża się do tego, co nazywamy efektem dźwiękowym”¹⁵. Ponadto Kowzan zwraca uwagę również na grupę dźwięków niezamierzonych, które z konieczności towarzyszą pewnym działaniom aktorskim: odgłos kroków, skrzypienie drzwi, szelest kostiumów. Określając je mianem „znaków naturalnych”, zaznacza jednak, że nie są one reprodukowane świadomie na użytek widowiska, a jedynie „niezamierzonym i ubocznym rezultatem komunikowania innych znaków”¹⁶. To zaś nie czyni z nich przedmiotu badań semiologicznych, które według Kowzana za istotne uznać winny tylko te dźwięki, jakie reprodukuje się specjalnie na potrzeby spektaklu. Z semiologicznego punktu widzenia z obszaru badań nad muzyką sceniczną wykluczyć należałoby zatem wszelkiego rodzaju dźwięki „niemuzyczne”, a zatem zarówno efekty akustyczne wytwarzane na potrzeby inscenizacji, jak i „naturalne” odgłosy towarzyszące wykonywanym przez aktorów działaniom scenicznym. W kręgu rozważań nie znalazłyby się również przypadkowe i spontaniczne dźwięki pochodzące z widowni, przybierające czasem charakter *stricte* muzyczny.

Mówiąc o fonosferze współczesnego teatru dramatycznego, którego celem nadrzędnym coraz częściej staje się wytworzenie specyficznego sprzężenia zwrotnego między sceną a widownią, nie możemy wykluczyć tych aspektów dźwiękowości przedstawienia, które warunkują powstanie owego feedbacku. W analizie muzycznej warstwy spektaklu teatralnego winniśmy zatem uwzględnić nie tylko utwory zapożyczone bądź skomponowane specjalnie na jego potrzeby, ale również towarzyszące im efekty akustyczne (często posiadające swój zapis nutowy), a także zwrócić uwagę na niezaplanowany i niepoddany kontroli rodzaj dźwiękowości, który wyłania się wskutek cielesnej współobecności aktorów i widzów. Co więcej, tego rodzaju elementy akustyczne w istotny sposób wpływać mogą na percepcję poszczególnych kompozycji muzycznych wykorzystanych w przedstawieniu, a także na odbiór całego spektaklu w kontekście jego warstwy brzmieniowej.

Doniosłe znaczenie dla rozwoju oraz zmiany postrzegania współczesnej muzyki – w tym również muzyki scenicznej – miały dokonania twórców związanych ze wspomnianym już wcześniej ruchem artystycznym Fluxus. Kompozycje Johna Cage’a – jednego z głównych mentorów grupy – wskazują nie tylko na nowy sposób traktowania materiału muzycznego (aleatoryzm), ale także na zmianę relacji pomiędzy twórcą, wykonawcą oraz odbiorcą dzieła muzycznego. Rola tego ostatniego nie ogranicza się już jedynie do percepcji utworu, ale coraz

¹⁵ Tadeusz Kowzan, *Znak w teatrze*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 366.

¹⁶ Ibidem, s. 367.

częściej polega również na współkreowaniu jego przestrzeni dźwiękowej, która zyskuje tym samym wymiar performatywny. Ideę tę najpełniej bodaj oddaje wykonany po raz pierwszy w 1952 roku utwór *4'33''*, otwierający cykl tzw. *Silent Pieces* Cage'a. W kompozycji tej muzyczność wyłania się z ciszy, stanowią ją odgłosy pochodzące z widowni, niecierpliwie oczekującej pierwszych tonów zapowiedzianego utworu. Siedzący przy fortepianie pianista nie wydobywa jednak żadnego dźwięku – zamiast tego przez 4 minuty i 33 sekundy rejestrowane są odgłosy dochodzące spoza sali koncertowej oraz szmery, szepty i chrząknięcia zgromadzonej przed sceną publiczności. Przywołująca owo zdarzenie Erika Fischer-Lichte, zauważa, że w kompozycji Cage'a na plan pierwszy wysunęła się „niemożność kontrolowania dźwiękowości, która wymyka się indywidualnym intencjom, planom oraz machinacjom, i wydarza jako niemożliwa do przewidzenia”¹⁷. Tak pomyślany utwór muzyczny nie ma już charakteru artefaktu, ale staje się wydarzeniem – zmiennym i zależnym od swego „tu i teraz”.

Nietrudno zauważyć, iż realizacjom utworów Cage'a bliżej do muzycznych performansów niż tradycyjnych koncertów muzyki klasycznej. Rezygnacja z notacji muzycznej oraz otwarty charakter jego kompozycji powodują, że dopiero w wyniku interakcji z publicznością wyłania się tu właściwa treść dzieła muzycznego – za każdym razem inna, stanowiąca wynik specyficznej wymiany energii pomiędzy wykonawcami a widownią.

Silent pieces oraz inne kompozycje Johna Cage'a zapoczątkowały zwrot performatywny w muzyce, który w latach sześćdziesiątych obejmie także inne dziedziny sztuki. To zasadnicze przejście od dzieła-artefaktu do dzieła pojmowanego jako wydarzenie, nie tylko na nowo zdefiniuje relacje pomiędzy twórcą a odbiorcą sztuki, ale też podważy wątpliwość opozycyjny charakter pojęć takich, jak „znaczący” i „znaczony”, „materialność” i „znakowość”, czy wreszcie „obecność” i „reprezentacja”. Dla widowiska teatralnego owa zmiana oznaczać będzie przede wszystkim przekroczenie obowiązującego do tej pory paradygmatu semiotycznego, wedle którego wszystkie użyte w przedstawieniu tworzywa sceniczne postrzegane są w kategorii znaku, a zatem odsyłając do zewnętrznego wobec siebie „elementu znaczonego”, spełniają funkcję referencyjną. Konsekwencją myślenia semiotycznego jest określony model percepcji przedstawienia, polegający na rozszyfrowywaniu przez widza skonstruowanych uprzednio znaczeń. W świetle estetyki performatywności, podkreślającej materialność oraz autoreferencyjność pewnych tworzyw scenicznych, proces percepcji jawi się jako nieustanne wytwarzanie czy też emergencja

¹⁷ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 200.

znaczeń w trakcie trwania przedstawienia. W procesie tym decydującą rolę odgrywają nie tylko intersubiektywne, ale przede wszystkim indywidualne asocjacje widzów uruchamiane automatycznie wskutek postrzegania pewnych elementów spektaklu jako bytów fenomenalnych, w danym momencie uwolnionych od swej funkcji reprezentacyjnej.

W dobie teatru postdramatycznego, rezygnującego z tradycyjnego modelu dramatyczności oraz związanych z nim strategii konstruowania scenicznego świata – linearnej narracji, fabuły opartej na mimetycznej relacji do rzeczywistości oraz percepcyjnej ciągłości – to właśnie estetyka performatywności zdaje się dostarczać odpowiednich kategorii służących opisowi i analizie owych widowisk oraz poszczególnych ich elementów. Co najważniejsze, performatywność przedstawienia nie musi stanowić zaprzeczenia jego semantyczności. Zwraca się tu uwagę jedynie na alternatywny wobec założeń semiotyki oraz hermeneutyki proces konstruowania znaczeń, które rodzą się czy też wyłaniają dopiero w wyniku współdziałania wykonawców i widzów. Proces ten, przez Fischer-Lichte określony jako „autopojetyczna pętla feedbacku”¹⁸, opiera się na doświadczaniu konkretnego „tu i teraz”, wyzwalającego rozmaite asocjacje i reakcje, niepoddane regulacjom i odgórnym przyporządkowaniom. Ich cielesne manifestacje, dostrzegalne zarówno dla aktorów, jak i innych widzów, w istotny sposób wpływać mogą na ową pętlę feedbacku, stając się tym samym ważnym jej elementem.

Jak zauważa Bernd Stegemann, we współczesnym teatrze, rezygnującym z „inscenizowania tekstu dramatycznego”, miejsce tradycyjnego znaczenia coraz częściej zajmuje „sens performatywny”¹⁹. Ekspozowanie materialności poszczególnych tworzyw scenicznych oraz nieustanne oscylowanie pomiędzy porządkiem „reprezentacji” a porządkiem „obecności” sprawia, iż pewnych elementów dzieła teatralnego nie można traktować już jako znaków odsyłających do zewnętrznej wobec nich rzeczywistości. Dotyczy to również muzyki scenicznej, której semiologiczną funkcję wysuwano do tej pory na plan pierwszy.

Choć początków wspomnianego zwrotu performatywnego szukać należy właśnie w muzyce, to jednak rozmaite strategie wykorzystywania muzyki w teatrze dramatycznym przez długi czas przyzwyczajały widza do postrzegania jej przede wszystkim w kategorii znaku. W istocie bowiem bardzo często pojawia się ona w przedstawieniu w takiej właśnie funkcji – ilustracyjnego tła (stanowiącego oznakę pewnych nastrojów, stanów psychicznych bohaterów, określonych sytuacji dramatycznych, itd.) bądź też sygnału (*leitmotiv*)

¹⁸ Pojęcie to staje się kluczowe dla estetyki performatywności zaproponowanej przez Erikę Fischer-Lichte. Szczegółowych wyjaśnień na temat funkcjonowania autopojetycznej pętli feedbacku w przedstawieniu teatralnym dostarczają rozdziały III i IV *Estetyki performatywności*. Zob. Erika Fischer-Lichte, op. cit.

¹⁹ Zob. Bernd Stegemann, *Postdramat i co dalej?*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, „Didaskalia” 2009, nr 92/93.

przyporządkowane konkretnym postaciom bądź zdarzeniom). Całkowite zanegowanie znakowego statusu muzyki scenicznej nie jest możliwe, ani też nie stanowi ono celu samej estetyki performatywności. Należy przyznać, że wypracowane przez semiotykę kategorie pojęciowe znajdują wciąż zastosowanie w badaniu muzycznej warstwy przedstawienia teatralnego. Faktem jest natomiast, iż nie zawsze okazują się one wystarczającym narzędziem jej opisu.

2. Muzyczne znaczenia

Aby rozstrzygnąć, kiedy semiotyka staje się użyteczna dla badania dźwiękowej warstwy przedstawienia, kiedy zaś wypracowane przez nią kategorie pojęciowe okazują się zbyt ciasne i niewystarczające, najlepiej posłużyć się przykładami konkretnych inscenizacji. Tego rodzaju analiza dokonana zostanie w kolejnych rozdziałach niniejszej rozprawy, podejmujących problem złożonych relacji między muzyką i światem przedstawionym, muzyką i przestrzenią, a także muzyką i ciałem aktora. W tym miejscu warto jednak wprowadzić pewne podstawowe uściślenia teoretyczne, które wskazałyby zarówno możliwości, jak i ograniczenia semiotyki, postrzeganej jako pewna propozycja metodologiczna w zakresie badań nad muzyką sceniczną.

Jak zauważa Jurij Łotman, jednolity komunikat (tekst) teatralny w istocie składa się przynajmniej z kilku odrębnych wypowiedzi artystycznych (subtekstów) o indywidualnej i ściśle określonej strukturze wewnętrznej. „To, że na wyższym poziomie subteksty te tworzą jedność” – pisze Łotman – „nie oznacza wcale, że proces kodowania przebiega w nich w jednakowy sposób”²⁰. Semiotyczne odczytanie pojawiającej się w spektaklu „wypowiedzi muzycznej” wymagałoby zatem nie tylko samego powiązania jej z innymi, emitowanymi w trakcie spektaklu rodzajami komunikatów (znaków) scenicznych, ale również uwzględnienia immanentnych właściwości konstruującego ją tworzywa – a zatem określenia specyfiki muzycznego kodu czy też „języka”. Tym samym nieuniknione stanie się wkroczenie na obszar zagadnień związanych z samą semiologią muzyki – dziedziną muzykologii zajmującą się „badaniem struktury i funkcji sensów muzycznych”²¹.

U jej podstaw stoi założenie, iż muzyka jest sztuką symboliczną, jako taka zaś przejawia się w postaci znaków, których zadaniem jest przekazywanie informacji (znaczeń) pomiędzy nadawcą a odbiorcą²². Wbrew pozorom muzyczne znaki nie są nigdy uwolnione od kulturowego i historycznego kontekstu – dopiero uwzględnienie go umożliwia właściwe ich odczytanie. Ważne w odbiorze utworu muzycznego stają się więc nie tylko parametry brzmieniowe – melodyka, harmonia, rytm – ale też cechy decydujące o jego przynależności do określonego stylu, gatunku, epoki czy też szkoły kompozytorskiej. Muzykolodzy wyróżniają zwykle dwie fazy odbioru muzyki: „pierwsza z nich polega na bezpośrednim, niejako naturalnym ujęciu zjawiska akustycznego, druga stanowi interpretację słuchanej

²⁰ Jurij Łotman, *Semiotyka sceny*, [w:] *Sztuka w świecie znaków*, wybór, przeł. i oprac. B. Żyłko, Gdańsk 2002, s. 115.

²¹ Maciej Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzycznej Eero Tarastiego*, Poznań 1999, s. 20.

²² Zob. Bogumiła Mika, *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*, Lublin 2007, s. 41.

muzyki według zinternalizowanych przez odbiorcę kanonów społecznych”²³. W przypadku drugiej fazy recepcji znaczenie mieć będzie przede wszystkim indywidualne ukierunkowanie muzycznych potrzeb słuchacza, zakres jego kompetencji muzycznej, a także uwzględnienie czasowo-przestrzennych warunków sytuacji odbiorczej. Oczywiście czynników, które w określony sposób wpływają na proces odbioru dzieła muzycznego wyróżnić można dużo więcej – tutaj zaznaczone zostały jedynie najważniejsze z nich.

Semiologię muzyki interesują w gruncie rzeczy dwa poziomy relacji znakowych: pierwszy odnosi się do samej struktury wypowiedzi muzycznej, obejmując jej wewnętrzną semiosferę, drugi zaś uwzględnia jej powiązania z innymi rodzajami znaków, a także z otaczającym ją rozległym kontekstem kulturowym. Jak pisze fiński muzykolog Eero Tarasti, semiotyk muzyki „powinien interesować się tak wewnętrzną organizacją dzieła, jeżeli jest ono wehikułem znaczeń, jak również możliwością tworzenia więzi ze światem niemuzycznym”²⁴.

O „języku muzycznym” i jego negacji

Postrzeganie muzyki jako komunikatu zakłada istnienie określonego „języka muzycznego” (*langue*) oraz opartych na jego regułach konkretnych wypowiedzi muzycznych (*parole*). Przez muzyczny *langue* rozumieć należy pewien „system, zbiór reguł, zasad kompozytorskich, norm, które określają spektrum wyborów”²⁵. *Parole* natomiast będzie ich rzeczywistą realizacją bądź też zamierzoną negacją. Terminologia oraz narzędzia badawcze stosowane przez lingwistykę w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat zyskały dość dużą popularność na gruncie badań muzykologicznych. Mówi się o muzycznej składni, o fonemicznej budowie przekazów muzycznych, dokonuje się zarówno syntagmatycznej, jak i paradygmatycznej analizy muzycznych znaczeń. Oczywiście nie wszyscy teoretycy dzieła muzycznego opowiadają się za przyrównywaniem muzyki do systemu językowego, niemniej jednak teza o „językowej” i wielowarstwowej strukturze utworu muzycznego ma wielu zwolenników.

Większość kategorii pojęciowych, jakimi operuje współczesna semiologia muzyki, zaczerpniętych zostało z klasycznych teorii semiotycznych. Wśród tych największą

²³ Ibidem, s. 18.

²⁴ Eero Tarasti, *Some Peircean and Greimasian Semiotic Concepts as Applied to Music*, [w:] *The Semiotik Web 1986*, Th. Sebeok, J. Umiker-Sebeok (eds.), Berlin-New York-Amsterdam. Cyt. za: M. Jabłoński, op. cit., s. 94.

²⁵ Maciej Jabłoński, op. cit., s. 38.

popularność na polu badań muzykologicznych zyskała koncepcja znaku Charlesa S. Peirce'a. Niejednokrotnie przywoływana przez semiologów muzyki jest także teoria Ferdynanda de Saussure'a, przy czym bardziej przydatne dla muzycznych analiz okazały się wyróżnione przez szwajcarskiego lingwistę kategorie *langue* i *parole* niż zaproponowany przez niego podział znaku na element „znaczący” (*signifiant*) i „znaczony” (*signifié*).

Wprowadzoną przez Peirce'a definicję znaku oraz stosowane przez niego kategorie pojęciowe aplikuje na grunt muzyki Eero Tarasti, wykazując, iż triadyczny model znaku (obiekt – reprezentant – interpretant) pozwala nie tylko określić, ale też uporządkować muzyczne znaczenia. Na relacje muzyczne przekłada Tarasti również zaproponowane przez Peirce'a rozróżnienie na indeksy, ikony i symbole, dokonane ze względu na stosunki między poszczególnymi rodzajami znaków a ich desygnatami. Podział ten następująco referuje Maciej Jabłoński:

Indeks jest znakiem, który określa stan przedmiotu, tzn. utworu muzycznego (*the state of the object*); odnosi się do wszystkich możliwych postaci ekspresji muzycznej. *Ikony* zaś – do relacji izomorficzności. Dotyczy to w takim samym stopniu form najprostszych, czyli muzycznych onomatopei, jak i bardziej złożonych. (...) *Symbole* z kolei, jako znaki konwencjonalne, odwołują się do takich kategorii, jak przekonania, wartości, wykazując tym samym związek z określonym kontekstem kulturowym²⁶.

Jak zauważa Boris Gasparow, niezależnie od rodzaju systemu semiotycznego, indeksy i ikony wiąże pewna wspólna właściwość – jest nią ich „umotywowanie, powiązanie z niektórymi cechami denotatu”. To zaś odróżnia je od symboli, dla których charakterystyczny jest „brak zewnętrznego umotywowania przez cechy denotatu”²⁷. O ile w przypadku indeksów i ikon konieczne jest uwzględnienie konstytutywnych cech i właściwości denotatu, o tyle symbol jako znak niepowiązany z nim bezpośrednio, może odnosić się do dowolnego przedmiotu. Gasparow zwraca uwagę na jeszcze jedną, istotną kwestię – dostrzega mianowicie pewną odrębną i przeciwną w stosunku do innych systemów znaczących właściwość muzyki. Zwykle to symbol dobierany jest adekwatnie do oznaczanego obiektu, w muzyce zaś mamy do czynienia z sytuacją odwrotną – to denotat konstruowany jest w oparciu o istniejący system symboli muzycznych:

²⁶ M. Jabłoński, op. cit., s. 93-94. Zob. też: Eero Tarasti, op. cit.

²⁷ Zob. Boris Gasparow, *Pewne aspekty semiotycznej orientacji wtórnych systemów modelujących*, [w:] *Sztuka w świecie znaków*, op. cit. s. 33.

Denotat kształtuje się tu wyłącznie asocjacyjnie w stosunku do symbolu i nie istnieje autonomicznie (...) formuje się na podstawie pewnego podobieństwa, zbieżności z symbolem. (...) Specyfika muzycznego (determinującego) znaku polega na tym, że samo istnienie danego obiektu, samo jego wyodrębnienie jako pierwotnego materiału strukturyzacji staje się możliwe wyłącznie dzięki asocjacji z pewnymi właściwościami znaków, poza którą dany przedmiot w danych granicach po prostu nie istnieje²⁸.

Powyższą relację uważa Gasparow za charakterystyczną przede wszystkim dla muzycznego komunikatu, choć dostrzega ją także w kilku innych rodzajach sztuk. W przypadku muzyki teatralnej ów podstawowy związek między muzycznym znakiem a jego pozamuzycznym desygnatem wymaga uwzględnienia szerokiego kontekstu, na który składa się cała rzeczywistość sceniczna. Pod uwagę wziąć należałoby zatem zarówno stosunek muzyki do kreowanego na scenie świata przedstawionego, jak i jej korelacje z innymi systemami znakowymi przedstawienia.

O ile w przypadku muzyki autonomicznej zaproponowana przez Tarastiego klasyfikacja z powodzeniem służyć może jako punkt wyjścia dla analizy semiologicznej, o tyle w teatrze fabularne uwikłanie znaków muzycznych uniemożliwia jednoznaczne przeprowadzenie powyższego rozróżnienia. Muzykę sceniczną trudno rozpatrywać w izolacji od pewnych atrybutów świata przedstawionego, dlatego też wyraźna w przypadku muzyki autonomicznej granica między symbolem a indeksem w tym wypadku często ulega zatarciu. Towarzyszącą akcji dramatycznej muzykę postrzegamy niejednokrotnie jako wyraz uczuć czy też stanu emocjonalnego bohatera, zapominając, iż w istocie to pewien wątek fabularny, a nie sama struktura dźwiękowa zbliża nas do takiego jej odczytania. Na skutek zderzenia warstwy dźwiękowej z określoną sytuacją dramatyczną spektaklu, ustanowiony arbitralnie znak muzyczny skłonni jesteśmy rozpatrywać często jako indeks, oparty na relacji przyczynowo-skutkowej z przedmiotem denotowanym. Oczywiście w niektórych fragmentach przedstawienia teatralnego możliwe jest wskazanie zarówno „czystych” muzycznych symboli, jak i „czystych” indeksów, jednakże ze względu na bardzo prawdopodobne w tym wypadku ryzyko nadinterpretacji należy raczej zrezygnować z powyższej propozycji klasyfikacji, która za kryterium podziału obiera relację między znakiem muzycznym a jego desygnatem.

Charakterystyczne dla badań z zakresu semiologii muzyki jest czerpanie z różnorodnych, czasem zupełnie odmiennych od siebie teorii semiotycznych. Autorzy najbardziej znaczących prac w tym zakresie, tacy jak Eero Tarasti, Jean-Jacques Nattiez czy

²⁸ Ibidem, s. 38.

Leonard B. Meyer, bardzo swobodnie operują adaptowanymi na grunt muzyki kategoriami pojęciowymi przynależnymi semiotyce ogólnej. Konstruują niejednokrotnie własne klasyfikacje znaków muzycznych opartych na koncepcjach i pojęciach zaczerpniętych z różnych szkół semiotycznych. Sam Tarasti poza wprowadzoną na grunt muzyki terminologią Peirce'a, odwołuje się także do istotnej dla semiotyki kultury koncepcji Jurija Łotmana, traktującej każdą ze sztuk jako „tekst”.

Wśród różnorodnych teorii znaczenia muzycznego, wyrosłych na gruncie semiotyki ogólnej, wskazać można jednak i takie, które bliskie są estetyce performatywności. Szczególnie interesujące oraz istotne będą tu stanowiska Susanne K. Langer oraz Tibora Kneifa. Langer swoją koncepcję znaczenia muzycznego formułuje w oparciu o filozofię form symbolicznych Ernsta Cassirera²⁹. Zdecydowanie neguje badaczka tezę o analogii języka i muzyki, sytuując tę drugą w grupie symboli przedstawieniowych, których poszczególne elementy – w odróżnieniu od symboli językowych – nie posiadają samodzielnych znaczeń, ale zyskują je dopiero w kontekście całościowej struktury symbolu.

Z punktu widzenia logiki muzyka nie wykazuje charakterystycznych właściwości języka – oddzielnych terminów o określonej konotacji oraz reguł syntaktycznych dla tworzenia złożonych konotacji bez jakiegokolwiek szkody dla elementów składowych. Poza kilkoma onomatopeicznymi tematami, które stały się konwencjonalne – kukułka, trąbka i być może dzwon kościelny – muzyka nie ma dosłownego znaczenia³⁰.

Według Langer nieuzasadnione jest zatem mówienie o muzycznej składni, gramatyce czy też konstruowanie „muzycznego słownika”, jak czyni to między innymi Deryck Cooke w książce *The Language of Music*³¹. W przeciwieństwie do symboli językowych (przez Langer określanym mianem dyskursywnych) w muzyce nie jest możliwe wskazanie jednostek o stałej jakości wyrazowej, z pewnością zaś – stwierdza autorka *Feeling and Form* – jednostką taką nie jest interwał³².

Odrzucenie przez Langer tezy o językowym charakterze muzyki nie jest bynajmniej tożsame z odrzuceniem jej semantyczności. Wręcz przeciwnie – według badaczki

²⁹ Zob. Ernst Cassirer, *Symbol i język*, przeł. Bolesław Andrzejewski, Poznań 2004.

³⁰ Susanne K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędzie i sztuce*, przeł. A. H. Bogucka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 343.

³¹ Zob. Deryck Cooke, *The Language of Music*, London 1959.

³² Formułując owe wnioski Langer powołuje się na między innymi na studium Kurta Hubera, stanowiące wynik jego prac eksperymentalnych z zakresu psychologii muzyki. Zob. Kurt Huber, *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive. Eine experimentalpsychologische Untersuchung*, Leipzig 1923.

pewne struktury dźwiękowe ze względu na swe formalne podobieństwo do struktury ludzkich uczuć są w stanie zdecydowanie lepiej oddać „morfologię uczucia” niż robią to systemy dyskursywne:

Struktury dźwiękowe, które nazywamy „muzyką”, przejawiają bliskie logiczne podobieństwo do form uczuć ludzkich – form narastania i zanikania, przepływu i zatrzymania, konfliktu i rozwiązania, prędkości, zastygnięcia, ogromnego podniecenia, opanowania, albo subtelnego pobudzenia i odpływów w marzenia – być może nie radości i smutku, ale ostrości obu – wielkości, chwilowości i nieustannego przemijania wszystkiego, co może być odczute. Taka jest struktura, czy też forma logiczna, uczucia; a struktura muzyki jest tą samą formą wcieloną w czysty, odmierzany dźwięk i ciszę³³.

Proponowana przez Langer koncepcja znaczenia muzycznego opiera się na założeniu, iż muzyka zdolna jest do wyrażania, czy też przedstawiania, ogólnej struktury uczuć, a zatem stanowi ich „symboliczną formę”. Rzeczywista konkretyzacja znaczeń owego symbolu odbywa się jednak na poziomie indywidualnej percepcji słuchającego, który narzuca mu postrzegalną formę muzyczną odczytać może za każdym razem jako wyraz innych uczuć. Sam proces odbioru muzyki jako formy znaczącej, która poprzez analogię do pewnych przeżyć i reakcji psychicznych uruchamia, czy też wyzwala w wyobraźni słuchacza określone znaczenia, opisuje Langer w sposób następujący:

Przypisywanie znaczeń jest zmieniającą się, kalejdoskopową grą, prawdopodobnie poniżej progu świadomości, z pewnością zaś poza granicami myślenia dyskursywnego. Wyobraźnię, która reaguje na muzykę, cechuje indywidualizm, skojarzenie i logika, poddaje się ona wzruszeniu, rytmowi ciała, marzeniu (...). Ponieważ żadne z przypisywanych znaczeń nie jest konwencjonalne, żadne nie trwa dłużej niż dźwięk, który mija – to krótkotrwałe przelotne skojarzenie jest jednak błyskiem zrozumienia³⁴.

Rozprawa Susanne Langer, w której po raz pierwszy formułuje ona swą teorię znaczeń emotywnych muzyki, opublikowana została w 1942 roku. Od zaproponowanej przez Erikę Fischer-Lichte estetyki performatywności dzieli ją zatem ponad sześćdziesiąt lat. Mimo to opisany przez Langer sposób przypisywania znaczeń określonym symbolom muzycznym pod wieloma względami przypomina charakterystyczny dla współczesnych form

³³ Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, New York 1953, s. 27; cyt. za: Krzysztof Guczalski, *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce: próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 2002, s. 94.

³⁴ Susanne K. Langer, *Nowy sens filozofii...*, op. cit., s. 359.

widowiskowych proces wyłaniania się znaczenia, który Fischer-Lichte określa pojęciem emergencji. W muzykologicznych kręgach koncepcja Langer z jednej strony wzbudziła zainteresowanie, z drugiej zaś spotkała się z krytyką i niezrozumieniem. Te zaś wynikały przede wszystkim z terminologicznej wieloznaczności oraz niewystarczająco precyzyjnego języka wywodu. Wielu współczesnych teoretyków dzieła muzycznego podkreśla jednak jej znaczący wkład w filozofię i estetykę muzyki, zwracając uwagę na inspirujące i wartościowe rozwinięcia podstawy przedstawionego przez Langer myślenia o znaczeniu muzycznym³⁵.

Postrzeganie muzyki oraz jej znaczeń poprzez analogię do systemu językowego krytycznie ocenia również niemiecki badacz węgierskiego pochodzenia Tibor Kneif. Stwierdza on, iż stosowane w obrębie języka badania syntaktyczne nie są przekładalne na język muzyczny. Odrzuca też charakterystyczne dla semiotyki ogólnej definicje i klasyfikacje znaków, uznając, iż muzyka, w przeciwieństwie do języka, „nie posiada jednoznacznego przyporządkowania między znakiem a znaczeniem”³⁶. Proponuje Kneif zatem własną definicję znaku muzycznego, określając nim

każdy stan muzyczny, który przez kompozytora, jak i słuchaczy pojmowany jest jako wskazanie na coś innego, lub pojawia się jako zamierzone samo przedstawienie, czy wreszcie, gdy jest interpretowany jako bodziec względem zachowania słuchaczy³⁷.

Definicja ta, choć konstruowana z myślą o muzyce autonomicznej, szczególnie trafnie zdaje się odzwierciedlać sposób funkcjonowania muzycznego znaku w przedstawieniu teatralnym. Sam proces semiotyzacji ujęty zostaje tu jako emergencja znaczenia, uwzględniająca zarówno autoreferencyjne funkcje znaków muzycznych, jak i aktywny współudział odbiorców w owym procesie. Propozycja Kneifa oraz omówiona wcześniej koncepcja Langer stoją w opozycji do tezy o „językowej” i wielowarstwowej strukturze dzieła muzycznego. Negują też konwencjonalność muzycznego znaku oraz jego jednoznaczne przyporządkowanie określonym desygnatom. Choć zaproponowane przez nich definicje znaczenia muzycznego w zasadniczych kwestiach różnią się od siebie, to jednak proces konstruowania znaczeń w obu przypadkach wykorzystywać będzie podobne mechanizmy.

³⁵ Zob. Obszerne studium Krzysztofa Guczalskiego *Znaczenie muzyki, znaczenie w muzyce* przynoszące doprecyzowanie oraz uzupełnienie pewnych rozważanych przez Langer kwestii związanych z semantycznością muzyki. Krzysztof Guczalski, *Znaczenie muzyki, znaczenie w muzyce*, Kraków 2002.

³⁶ Tibor Kneif, *Co to jest semiotyka muzyczna*, „Zeszyty naukowe AM w Krakowie” 2007, nr 1, s. 78. Przedruk z: „Neue Zeitschrift für Musik” (*Was ist Semiotik der Musik? Ein kritischer Überblick*) 1974, vol. 135, nr 6.

³⁷ Ibidem, s. 76-77.

Obu koncepcjom blisko do wskazanego przez Fischer-Lichte modelu percepcji akustycznej oraz związanej z nim emergencji znaczeń jako procesu scenicznej semiotyzacji. Mobilność oraz „antyjęzykowy” charakter powyższych teorii pozwala włączyć je w badania nad muzyką sceniczną, w których ich metodologiczny potencjał okaże się być może większy niż w przypadku prób zastosowania ich w semiotycznej analizie muzyki autonomicznej.

Muzyka w systemach znaków teatralnych

Do tej pory problem znaczeniowości elementów muzycznych opisany został z perspektywy semiotyki muzyki. Teatrolodzy wypracowali jednak swoje kategorie semiotyczne oraz kryteria klasyfikacji pojawiających się w przedstawieniu znaków. Ze względu na sposób ich percepcji wyróżnić możemy znaki akustyczne (słuchowe) oraz wizualne (wzrokowe). Podział ten jest jedną z najbardziej ogólnych propozycji systematyzacji wysyłanych ze sceny komunikatów, najczęściej też traktowany jest przez semiotyków teatru jako punkt wyjścia dla bardziej szczegółowych uporządkowań.

Próbę taką podejmuje między innymi Tadeusz Kowzan, wyróżniając trzynaście odrębnych systemów znakowych teatru, takich jak słowo, intonacja, mimika, gest, ruch sceniczny aktora, charakteryzacja, fryzura, kostium, rekwizyt, dekoracja, oświetlenie, muzyka i efekty dźwiękowe³⁸. Systemy te łączy następnie w kilka większych grup, biorąc pod uwagę między innymi rodzaj tworzywa, jakie wykorzystują, a także miejsce i sposób ich emisji. Zaproponowana przez Kowzana klasyfikacja systemów semiotycznych teatru pozwala przyrzeć się nie tylko wewnętrznej specyfice danego zbioru znaków, ale też wskazać na wzajemne zależności i powiązania występujące między poszczególnymi systemami.

Choć muzykę oraz efekty akustyczne umieścił Kowzan w odrębnych kategoriach znaków teatralnych, obu przypisał dość podobny wachlarz semiologicznych możliwości. Należy jednak zauważyć, iż podjęta przez badacza próba systematyzacji i charakterystyki powyższych elementów znakowych nie uwzględnia wszystkich aspektów ich scenicznego funkcjonowania. Określenie obu systemów jako grup znaków odnoszących się wyłącznie do dźwięków nieartykułowanych okaże się niewystarczające, gdy pod uwagę weźmiemy występującą w przedstawieniu muzykę wokalną. W tym wypadku bowiem wyznaczające linię melodyczną dźwięki oraz przypisane im głoski językowe traktować należy jako nierozdzielalną całość. Podobne wątpliwości budzić będzie naszkicowany przez Kowzana

³⁸ Zob. Tadeusz Kowzan, op. cit.

podział znaków akustycznych ze względu na ich stosunek do osoby aktora. Wyróżnia tu autor dwa rodzaje znaków – te, które nadawane są przez aktora (jego ciało) oraz te, emitowane bez jego udziału. Umieszczenie muzyki i efektów dźwiękowych jedynie w drugiej grupie jest sporym uproszczeniem, bowiem nie uwzględnia aktora jako wytwórcy owych znaków.

Pewne doprecyzowanie i uzupełnienie klasyfikacji Kowzana przynosi systematyzacja znaków teatralnych zaproponowana przez Jerzego Ziomek, który stwierdza, iż „nie substancja znaku i jego pozateatralna geneza powinna być kryterium podziału, ale owego znaku stosunek do aktora”³⁹. Rozwijając powyższe spostrzeżenie wyróżnia autor trzy grupy znaków teatralnych: 1. znaki wytworzone przez aktora – „w tym brzmienia i znaczenia językowe, intonacje, gesty, mimika, ruch sceniczny, charakteryzacja, kostium, rekwizyt przez aktora wykorzystany, a także śpiew i muzyka wykonywane przez aktora (...)” ; 2. znaki skierowane do aktora i przez niego percypowane (stanowiące element świata przedstawionego); 3. znaki, które aktorowi towarzyszą, ale nie są skierowane do niego (niestanowiące elementu świata przedstawionego)⁴⁰. Zasadniczą cechą znaków należących do dwóch pierwszych grup jest to, iż są one zwykle elementem świata przedstawionego, w odróżnieniu od znaków pochodzących z grupy trzeciej, których głównym zadaniem jest tworzenie scenicznej ilustracji. Powyższy schemat wskazuje na wszechstronność semiotycznych możliwości muzyki, która znajduje swe miejsce we wszystkich trzech grupach znaków. Muzyka może być bowiem wykonywana przez aktora (postać dramatyczną) na oczach widzów, może towarzyszyć mu jako jeden z elementów teatralnej fikcji, może też stanowić jedynie dźwiękowe tło, zewnętrzne wobec rozgrywającej się akcji.

Semiotyczna analiza muzyki teatralnej, dążąca do ścisłego przyporządkowania znaków denotowanym przez nich obiektom, napotyka jednak na wiele trudności. Pierwszą z nich stanowi wspomniana już wcześniej autoreferencyjność niektórych znaków akustycznych. Kolejna kwestia związana jest niejako z samą materią muzyczną oraz jej właściwościami – w odróżnieniu od innych systemów znaczących muzykę cechuje bodaj największy stopień semantycznej mobilności i związanej z tym interpretacyjnej relatywności. Ten sam element znaczący (w tym wypadku pewien układ dźwięków) może odnosić się bowiem do różnych elementów znaczących, w zależności od tego, jakie skojarzenia wywoła on u odbiorcy. W ten sposób pojawiający się w przedstawieniu znak muzyczny odsyłać może zarówno do określonego nastroju sceny, jak i stanu psychicznego bohaterów w niej uczestniczących. Sygnalizować może także określone miejsce bądź czas akcji. Skłania to do równoczesnego

³⁹ Jerzy Ziomek, *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, op. cit., s. 405.

⁴⁰ Zob. Ibidem, s. 405.

rozpatrywania wszystkich denotowanych przez znak obiektów, jednakże bez gwarancji właściwego ich rozpoznania. Owa mobilność zdaje się tu wynikać z samej specyfiki muzycznego komunikatu, w którym denotat – jak zauważa Gasparow – kształtowany jest przede wszystkim asocjacyjnie w stosunku do elementu znaczącego. Oznacza to, iż każdy widz może skojarzyć określony znak muzyczny z dowolnym desygnatem, również takim, który wykracza poza ramy scenicznego świata. Owe subiektywne kody odbioru, uruchamiane przez widza w trakcie przedstawienia skazują na niepowodzenie semiotyczną analizę muzyki teatralnej, chcącą opierać się na ścisłym przyporządkowaniu określonych „znaczących” i „znaczonych”, skorelowanych ze sobą wyłącznie w obrębie wykreowanej na scenie rzeczywistości.

W celu uniknięcia owych metodologicznych niedogodności w kolejnych rozdziałach rozprawy, stanowiących próbę nakreślenia możliwych korelacji między muzyką a innymi elementami przedstawienia, obrana zostanie taka metoda ich analizy, która będzie w stanie objąć szerszy krąg zjawisk i relacji scenicznych związanych z pojawianiem się muzyki – również tych nieposiadających znakowego statusu *sensu stricto*. Biorąc pod uwagę specyficzny, „otwarty” kształt współczesnych widowisk dramatycznych oraz związany z tym szczególny rodzaj ich percepcji, wydaje się, iż ową szerszą perspektywę w dużej mierze jest w stanie zapewnić jedynie estetyka performatywności. Ponieważ nie wyklucza ona jednak tezy o semantyczności przedstawienia teatralnego oraz poszczególnych jego elementów, analizy semiotyczne będą stanowiły jej uzupełnienie.

Rozdział III

Muzyka i świat przedstawiony

1. Teatralna fonosfera w dobie nowych mediów

Przedstawiony w pierwszym rozdziale rozprawy kierunek rozwoju i kształtowania się relacji pomiędzy muzyką a teatrem pokazuje, iż nowożytny teatr zdecydowanie ogranicza rolę tej pierwszej, która z konstytutywnego elementu tragedii greckiej zdegradowana zostaje do roli tła, ilustracji bądź sygnału – czynnikiem dominującym pozostając jedynie w wyłaniających się w różnych okresach historycznych rozmaitych formach teatru muzycznego (dramat muzyczny, opera, teatr tańca, musical, itd.). Mimo licznych prób przywrócenia muzyce jej pierwotnego znaczenia – a zatem statusu tworzywa w dużej mierze decydującego o strukturze widowiska – w europejskim teatrze dramatycznym przez długi czas funkcjonowała ona przede wszystkim jako dodatkowy, podkreślający bądź też odzwierciedlający atmosferę poszczególnych scen, środek wyrazu. Postulaty wielkich reformatorów XIX wieku dostrzegających w niej ogromny potencjał dramaturgiczny przysłonięte zostały nowymi projektami i manifestami scenicznymi, które niekoniecznie w muzycznym elemencie teatru widzieć chciały źródło jego odnowy.

Współczesny teatr dramatyczny zdaje się na nowo odkrywać sceniczne możliwości muzyki, która w kontekście świata przedstawionego przestaje pełnić jedynie funkcję ilustracyjnego tła, czy też sygnału. Wręcz przeciwnie – różnorodnie wykorzystywana warstwa dźwiękowa coraz częściej staje się tu równouprawnionym składnikiem inscenizacji, który nie tylko dopełnia, czy potęguje siłę oddziaływania poszczególnych obrazów scenicznych, ale też aktywnie uczestniczy w procesie konstruowania znaczeń, nierzadko przyjmując rolę czynnika podporządkowującego sobie pozostałe elementy przedstawienia. W polskim teatrze dramatycznym nowe podejście do dźwięku, polegające na wykorzystywaniu go w sposób pełniejszy i wielowymiarowy, z pewnością nie jest jedynie praktyką inscenizacyjną twórców teatralnych dwóch ostatnich dekad, aczkolwiek to właśnie owo

dwudziestolecie okazuje się pod tym względem okresem szczególnie interesującym i nowatorskim zarazem.

Znaczenie oraz funkcje muzyki scenicznej są ściśle skorelowane z formą, w jakiej pojawia się ona w przedstawieniu. Wśród polskich reżyserów eksponujących rolę czynnika muzycznego wskazać można tych, którzy wykorzystują przede wszystkim gotowe, zapożyczone utwory muzyczne (zwykle dobierane samodzielnie), jak i takich, którzy opracowanie muzycznej strony przedstawienia powierzają wybranemu kompozytorowi. Zarówno w przypadku muzycznych cytatów, jak i utworów skomponowanych z myślą o konkretnej inscenizacji, pod uwagę należy wziąć również źródło emisji dźwięku, które pozostać może jawne bądź też ukryte dla widza. W teatrze dramatycznym bardzo często wykorzystuje się przygotowane wcześniej nagrania dźwiękowe (całe utwory bądź ich fragmenty), które odtwarzane są w trakcie przedstawienia, najczęściej z niewidocznego dla widzów źródła. Oczywiście nie wyklucza to pojawiania się w nim utworów wykonywanych na żywo – przez aktorów bądź też muzyków występujących na scenie.

Łatwo zauważyć, iż z kwestią widoczności oraz lokalizacji źródła dźwięku w teatrze ściśle wiązać się będzie sposób jego percepcji. W tradycyjnym teatrze, w którym nowe media nie zyskują jeszcze rangi jednego z nieodzownych czy też dominujących środków przekazu, widz przyzwyczajony jest do wspomnianego wcześniej dwojakiego statusu pojawiającej się w nim muzyki – mowa o utworach wykonywanych na żywo oraz tych, które w trakcie przedstawienia odtwarza się jako przygotowany wcześniej materiał muzyczny. Przedstawienia ostatnich lat – na szeroką skalę wykorzystujące nowoczesne technologie – pokazują jednak, iż często to, co postrzegamy w teatrze jako wydarzenie na żywo, w istocie jest efektem medialnego zapośredniczenia. Jak zauważa Patrice Pavis, relację pomiędzy współczesnym teatrem a nowymi mediami określa sieć wzajemnych wpływów i interferencji¹, choć bez wątpienia to media – telewizja, radio, video – zdają się w tej zależności stroną dominującą, szeroko oddziałującą na rozmaite formy teatralne. Użycie mikrofonów wzmacniających bądź modyfikujących głos aktorów, bezpośrednie rejestrowanie dźwięku i obrazu, poszerzanie rzeczywistości scenicznej o projekcje video, czy też stosowanie konwencji i środków wyrazu charakterystycznych dla telewizji – to tylko niektóre sposoby wykorzystywania nowych technologii w teatrze.

Stając się nieodzownym elementem współczesnych widowisk nowe media mają wpływ nie tylko na kształt przedstawienia, ale również na sposób jego percepcji. Jak zauważa

¹ Zob. Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, przeł. L. Kruger, London, New York 1992.

Philip Auslander, „zapośredniczenie medialne – ukryte lub wyeksponowane – stanowi dziś integralną część doświadczenia na żywo”², a co za tym idzie – wyraźne niegdyś granice między wydarzeniami rozgrywającymi się „tu i teraz”, a tymi, które stanowią już rodzaj świadomej ich reprodukcji, ulegają zatarciu. Analizując konsekwencje wynikające z owej fuzji teatru i nowych technologii, Auslander zwraca uwagę na pewnego rodzaju paradoks – to właśnie za pomocą medialnego zapośredniczenia współczesny teatr uzyskuje efekt „nażywości” (*liveness*)³, a zatem wrażenie, iż obcujemy z wydarzeniem odbywającym się „tu i teraz”, choć w istocie bardzo często jest ono wynikiem zastosowania zaawansowanych rozwiązań technologicznych. Ich użycie pozwala bowiem zmniejszyć dystans między twórcą a odbiorcą sztuki, a także wytworzyć pewien specyficzny rodzaj bliskości, oparty na poczuciu realności przedstawianego zdarzenia. Szukając dowodów na poparcie swej tezy przywołuje autor przede wszystkim amerykańskie przedstawienia dwóch ostatnich dekad: performanse typu *mixed-media* („wydarzenia łączące przedstawienia na żywo z medialnym zapośredniczeniem: aktorów grających na żywo z filmem, wideo czy projekcjami cyfrowymi”⁴); spektakle muzyczne, taneczne oraz dramatyczne, które w rozmaity sposób korzystają z możliwości, jakie w zakresie kreacji rzeczywistości scenicznej dają media cyfrowe.

Przykładów szerokiego zastosowania nowych technologii w teatrze dramatycznym odnajdziemy wiele również na rodzimym gruncie – przywołać wystarczy ostatnie spektakle Krzysztofa Warlikowskiego, takie jak *Koniec*, *Opowieści afrykańskie* lub *Kabaret Warszawski*, korzystające z wielu różnorodnych technik cyfrowych; multimedialne instalacje Krzysztofa Garbaczewskiego (*Życie seksualne dzikich*, *Poczet królów polskich*, *Kronos*), balansujące pomiędzy fikcją a „medialną realnością” spektakle Moniki Pęcikiewicz; czy też teatralne eksperymenty Krystiana Lupy (*Factory 2*; *Persona. Marilyn*, *Poczekalnia 2.0*) wykorzystujące sztukę wideo jako alternatywny sposób prowadzenia scenicznej narracji.

W przedstawieniach Warlikowskiego aktorzy mówią i śpiewają do mikrofonów, które automatycznie wzmacniają bądź też – przy użyciu dodatkowych efektów – zniekształcają ich głosy. Choć widz zwykle nie zdaje sobie z tego sprawy, w tym przypadku ma już do czynienia z zapośredniczoną formą przekazu – głosem aktora wzmocnionym lub zmodyfikowanym przez użycie mikroportu i technologii cyfrowej. W *Factory 2* rzeczywistość sceniczna zwielokrotniona zostaje poprzez użycie dużego ekranu, na którym

² Philip Auslander, *Na żywo czy...?*, przeł. M. Sugiera i M. Borowski, „Didaskalia” 2012, nr 7, s. 22.

³ Zob. Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York 2008.

⁴ Philip Auslander, *Na żywo czy...?*, op. cit., s. 27.

widz – dzięki stałej obecności kamery – może śledzić rozwój zdarzeń z kilku różnych perspektyw. W pewnych momentach kamera zwrócona zostaje w stronę widowni, która wówczas na ekranie może oglądać samą siebie, co potęguje efekt teatralnego „tu i teraz”. W tym samym spektaklu Lupa wykorzystuje również materiały wideo nagrane podczas prób – tzw. „screen testy”, ukazujące aktorów w sytuacjach bardziej prywatnych. Jak zauważają Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski, „w tym przypadku oczekiwany przez twórców efekt «nażywości» rodził się z odsłonięcia reguł gry pomiędzy „ja” a jego przygotowanymi dla potrzeb mediów maskami, gry typowej – jak powtarzano w komentarzach po premierze *Factory 2* – dla środowiska artystycznej komuny Warhola, a więc w ramach świata przedstawionego jedynie tematyzowanej”⁵. Podobnym zabiegiem posłużyła się w swej adaptacji *Snu nocy letniej* Monika Pęcikiewicz, wprowadzając do spektaklu obszerne fragmenty filmów, ukazujących zainscenizowany casting do przedstawienia, który nasuwać musiał pytania o relację pomiędzy „ja” aktora a postacią sceniczną oraz o granice samego aktorstwa.

We wszystkich tych spektaklach medialne zapośredniczenie służy z jednej strony wytworzeniu efektu realności przedstawianych zdarzeń, z drugiej zaś podkreśleniu teatralnego „tu i teraz”. Wykorzystując media jako środek wyrazu oraz narzędzie komunikacji z widzem, teatr stara się równocześnie odpowiadać potrzebom współczesnego odbiorcy, któremu zasadniczych modeli percepcyjnych dostarczają dziś właśnie nowe technologie, z telewizją i przekazem internetowym na czele.

Wykorzystywanie technologii cyfrowych w teatrze dramatycznym poszerza oczywiście również samą fonosferę spektaklu, dostarczając nowych możliwości w zakresie produkcji i reprodukcji dźwięku. Tym samym warstwa dźwiękowa przedstawienia nie tylko zyskuje na znaczeniu, ale też staje się bardziej zróżnicowana. Według Pavisa sposób jej funkcjonowania we współczesnych inscenizacjach doskonale oddaje idea pejzażu dźwiękowego [*soundscape*]⁶ Christophera Baugha:

Dziś rzadko już słyszymy w teatrze dźwięk wytwarzany bezpośrednio, za kulisami; jest nagrywany za pomocą najbardziej wysublimowanych technik. Powstająca w ten sposób ścieżka dźwiękowa towarzyszy spektaklowi, a czasem jest aż nazbyt obecna i stanowi element redundantny wobec spektaklu. Zawsze jednak kierunkuje proces tworzenia sensów i wywierania wrażeń. W ten sposób powstaje „*soundscape*” –

⁵ Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, *Konszachty z medialnością*, „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 36.

⁶ Zob. Christopher Baugh, *Theatre, Performance and Technology*, London 2005.

pejzaż dźwiękowy porównywalny do scenografii, ze swoją rzeźbą i niuansowaniem przestrzeni i barw.⁷

Zapośredniczenie medialne wpływa również na sposób percepcji pojawiających się w przedstawieniu dźwięków. Przede wszystkim coraz trudniejszym zadaniem dla widza staje się zlokalizowanie źródła dźwięku. Za sprawą nowoczesnych technologii audialnych muzyka bardzo często jest doskonale zsynchronizowana z obrazem scenicznym (przez to zaś nie przykuwa uwagi jako oddzielny element przedstawienia) bądź też przeciwnie – w danej scenie dźwięk emitowany jest z kilku różnych miejsc jednocześnie, co powoduje, iż percepcja muzycznego komunikatu staje się fragmentaryczna i rozproszona, a właściwe źródła dźwięku niemożliwe do zlokalizowania. Coraz trudniej też określić status niektórych utworów wykonywanych bądź emitowanych w trakcie przedstawienia, które – choć odbierane jako wydarzenia na żywo – często okazują się już zapośredniczonymi medialnie formami muzycznymi. Jako przykład takich zapośredniczeń wskazać można wszystkie utwory wokalne wykonywane przez aktorów, w których wykorzystuje się mikrofony oraz efekty modyfikujące głos. Choć czasem celem użycia mikroportów jest jedynie wzmocnienie ludzkiego głosu, uczynienie go słyszalnym z każdego miejsca widowni, to jednak często reżyserzy wykorzystują je w sposób bardziej eksperymentalny, dążąc do uzyskania pożądanego efektu akustycznego. Tak też głos jednego aktora podczas mowy bądź śpiewu brzmieć może polifonicznie, może zostać zniekształcony, zwielokrotniony bądź po prostu rozproszony w przestrzeni scenicznej. Ponadto, jak zauważa Pavis, „mikroporty umożliwiają wmiksowanie kwestii w ogólny pejzaż dźwiękowy oraz stworzenie przez aktora zupełnie innej intonacji emocjonalnej”⁸. Tego rodzaju zabiegi bardzo często dostrzec można w przedstawieniach Krzysztofa Warlikowskiego, kiedy wzmacniany bądź deformowany przez mikrofony głos aktorów całkowicie stapia się z muzycznym tłem.

Inną formą zapośredniczenia medialnego, która determinuje również specyficzny rodzaj percepcji słuchowej, są projekcje wideo – najczęściej opatrzone własną ścieżką dźwiękową, zestrojoną z emitowanym obrazem; w skrajnych przypadkach bezpośrednio rejestrujące wydarzenia rozgrywające się na scenie bądź za kulisami. Sposób odbioru dźwięków zespolonych z projekcją filmową będzie zdecydowanie różnił się od recepcji tej samej taśmy dźwiękowej, towarzyszącej jedynie działaniom żywych ciał aktorów bądź też pustej scenie. Jak dowodzą Auslander, Pavis oraz inni teoretycy współczesnej sztuki

⁷ Patrice Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Warszawa 2011, s. 183.

⁸ Ibidem, s. 183.

widowiskowej, w sytuacjach, kiedy na scenie aktorzy i projekcje audiowizualne pojawiają się równocześnie, oko widza wybiera zwykle to, co najbardziej widoczne, naturalne i zbliżone do „realności” – paradoksalnie będą to więc obrazy wideo. Analogicznie zatem – oddziaływanie muzyki towarzyszącej rejestracjom i projekcjom filmowym wydaje się bardziej wyraziste i mniej rozproszone niż tło dźwiękowe, które percypowane jest symultanicznie z działaniami aktorskimi wykonywanymi na żywo. Choć z pewnością decydujące znaczenie będą mieć tu indywidualne preferencje odbiorcy, to jednak ograniczenie pola percepcji wizualnej – w momencie kiedy oko widza koncentruje się na projekcji wideo – idzie w parze z wyostreniem percepcji słuchowej. Owa zależność tłumaczy w pewnym stopniu tak chętnie wykorzystywaną w teatrze filmograficzną funkcję muzyki – gdy przy wyciemnionej scenie zamyka lub otwiera ona poszczególne akty i części sztuki.

Analizując współczesną inscenizację Pavis zwraca uwagę na charakteryzującą ją remediację, czyli „przedstawienie jednego medium w drugim”⁹. Chcąc jednak analizować kształt, formę i poszczególne elementy najnowszych przedstawień należy pamiętać, iż rola i sposób użycia technologii medialnych za każdym razem przedstawiają się tu inaczej. Ważniejsza od rozpoznania i szczegółowego opisu właściwości poszczególnych mediów elektronicznych staje się ich interakcja z innymi elementami spektaklu – żywym ciałem aktora, realną przestrzenią sceny, a przede wszystkim z samym światem przedstawionym, którego kreacji służą. Ma zatem rację Markus Moninger pisząc, iż

refleksja intermedialna nie polega na spajaniu specyficznych cech różnych mediów przez ciągłe dopowiedzenia. Chodzi raczej o pytanie, jak te media funkcjonują oraz jaka konwencja percepcyjna, jakie wrażenie, jaka strategia i jakie doświadczenie estetyczne zostają zaktualizowane przez zastosowanie danego medium.¹⁰

W przypadku analizy muzyki oraz brzmieniowej warstwy przedstawienia ważniejsze niż techniki wytwarzania dźwięku okażą się sposoby jego funkcjonowania w sieci wzajemnych powiązań i interferencji, jaką tworzą poszczególne elementy inscenizacji. Ponieważ działanie muzyki w spektaklu teatralnym podporządkowane zostaje przede wszystkim kreacji świata przedstawionego, szczególnie istotna staje się tu jej relacja do prezentowanej na scenie fikcji teatralnej.

⁹ Ibidem, s. 192.

¹⁰ Markus Moninger, *Vom Media-match zum Media-crossing*, [w:] *Crossing Media*, red. Christopher Balme i Markus Moninger, München 2004, cyt. za: Patrice Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. Piotr Olkusz, Warszawa 2011, s. 193.

2. Muzyka a fikcja teatralna

W tradycyjnym teatrze, w którym tekst dramatyczny pełni rolę czynnika dominującego, zaś sposób prowadzenia narracji scenicznej określić można jako linearny i „uobecniający” określoną strukturę dramatyczną, pojęcie fikcji teatralnej nieodłącznie wiązać się będzie ze światem przedstawionym w dramacie. Wówczas relacja między tekstem a jego inscenizacją opiera się zwykle na stosunku mimetycznym, samo zaś przedstawienie dąży do ujawnienia sensów i konfliktów zawartych w dramacie. Tendencja ta związana jest z obowiązującym przez stulecia w europejskim teatrze paradygmatem dramatycznym, zgodnie z którym scena jawi się przede wszystkim jako miejsce prezentacji powstałego uprzednio tekstu literackiego. Owa uprzywilejowana pozycja tekstu względem innych elementów przedstawienia wpłynęła nie tylko na sposób postrzegania scenicznego świata, który stanowić miał odbicie konfliktów zawartych w utworze dramatycznym, ale również na konstrukcję samego spektaklu, stanowiącego wypadkową dwóch nadrzędnych kategorii: fabuły i akcji.

Tak określona relacja między tekstem a sceną rozluźnieniu ulega dopiero pod koniec XIX wieku, za sprawą postulatów i działań reformatorów, dążących do wyzwolenia teatru spod władzy dramatu i uczynienia zeń sztuki autonomicznej. Jak zauważa Agata Adamiecka-Sitek, proces przekształcania tej relacji szedł równolegle w dwóch kierunkach – „z jednej strony załamywała się tradycyjna formuła dramatu jako naśladowczego przedstawienia akcji skonstruowanej za pomocą bezpośrednio dialogujących i działających postaci (...), z drugiej zaś strony teatr, który przez wieki stanowił w europejskiej tradycji naturalne przedłużenie tekstu dramatycznego, zaczął z narastającą determinacją podważać nadrzędną pozycję uprzedniego wobec sceny słowa”.¹¹ Choć początków pogłębiającego się rozdzwienku pomiędzy teatrem i dramatem szukać należy w dokonaniach reformatorów końca XIX wieku, a następnie w formule teatru epickiego Bertolta Brechta, to jednak, jak zauważa Hans-Thies Lehmann, właściwe przewyższenie paradygmatu dramatycznego przynosi dopiero druga połowa XX wieku:

Bez wątpienia teatralni rewolucjoniści zerwali z niemal wszystkimi przestarzałymi formami teatru, jednak zwracając się ku abstrakcyjnym i wywołującym efekt obcości środkom scenicznym, nadal mocno trzymali się w teatrze *mimesis*, czyli naśladowczego przedstawiania akcji. Natomiast pod wpływem rozpowszechnienia, a następnie wszechobecności mediów w życiu codziennym już w latach

¹¹ Agata Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postdramatycznym*, Kraków 2005, s. 33.

siedemdziesiątych XX wieku doszło do pojawienia się nowej wielopostaciowej formy dyskursu teatralnego, określanej tutaj mianem teatru postdramatycznego¹².

Prezentując szeroką panoramę zjawisk teatralnych, kryjących się za przymiotnikiem „postdramatyczny”, Lehmann zwraca uwagę na szereg wyróżniających je właściwości formalnych i stylistycznych, takich jak: odrzucenie syntezy i całościowego modelu świata, fragmentaryczność narracji, antyiluzjonizm, zakwestionowanie obowiązującej do tej pory hierarchii środków teatralnych oraz ich symultaniczność, wykorzystywanie dramaturgii wizualnej bądź muzycznej jako alternatywnego sposobu przedstawiania, autotematyczność, eksponowanie realności, cielesności oraz materialności tworzyw scenicznych¹³. Przeobrażenia dokonujące się na scenie ściśle wiązały się z przemianami zachodzącymi w samym dramacie. Ową zależność następująco przedstawia Adamiecka-Sitek:

Scena nie jest dłużej zobowiązana do „zrealizowania” tekstu, skoro ten nie przynosi uprzedniego wobec niej, całościowego projektu świata, który można by po prostu „przedstawić”. Inscenizacja przestaje pełnić rolę wizualnego dopełnienia dramatu, bo ten z góry zrzuca się uprzywilejowanej pozycji nadrzędnego nośnika znaczeń i strukturalnego centrum świata¹⁴.

W teatrze postdramatycznym dotychczas obowiązująca hierarchia środków teatralnych, w której tekst pełnił rolę nadrzędną, ulega zaburzeniu. Do głosu coraz częściej dochodzą tu inne elementy przedstawienia, takie jak ruch, dźwięk, obraz czy światło. Komponowanie scen na zasadzie muzyczno-wizualnych kolaży staje się chętnie wykorzystywaną przez twórców praktyką inscenizacyjną. Teatr postdramatyczny zdaje się w pełni wykorzystywać dramaturgiczny potencjał scenografii i muzyki, spełniając tym samym marzenia i wizje reformatorów, takich jak Adolphe Appia czy Gordon Craig. Sensualnemu oddziaływaniu sceny podporządkowuje się również sam tekst, który poza „dyskursywną zawartością” ujawnia również swe „muzyczne, dźwiękowo-rytmiczne walory”¹⁵.

Jak podkreśla Lehmann, jedną z głównych strategii inscenizacyjnych w teatrze postdramatycznym staje się „umuzycznienie”, a zatem taki sposób organizacji przedstawienia oraz użytych w nim tworzyw scenicznych, który stara się odwzorować strukturę muzyczną. Spektakle Heinera Goebbelsa, Roberta Wilsona czy też Jana Klaty wykorzystują muzykę nie

¹² Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2009, s. 29.

¹³ Zob. Ibidem.

¹⁴ Agata Adamiecka-Sitek, op. cit., s. 41.

¹⁵ Ibidem, s. 42.

tylko jako środek wyrazu – muzyczność staje się tu cechą wypowiedzianego tekstu, któremu nadaje się określony rytm, intonację, dynamikę, artykulację i melodykę, jest także właściwością przestrzeni teatralnej i jej komponentów. „Umuzycznianie” poszczególnych tworzyw scenicznych nie tylko poszerza dźwiękową warstwę przedstawienia, ale też wpływa na sposób percepcji całego spektaklu, odbieranego jako szereg polifonicznych obrazów, w których dźwiękowość, cielesność i przestrzenność wchodzi ze sobą w rozmaite, mniej lub bardziej trwałe konfiguracje.

Nowa estetyka teatralna, której pojawienie się Lehmann datuje na lata siedemdziesiąte XX wieku, pozwoliła pełniej wybrzmieć tym elementom inscenizacji, które do tej pory – z nielicznymi wyjątkami – pełniły raczej rolę drugoplanową. Wśród nich jest także i muzyka, czy też szerzej rozumiana audiosfera spektaklu. Zakres pełnionych przez nią funkcji nieustannie się poszerza, co widoczne staje się nie tylko w obrębie relacji muzyka – świat przedstawiony, ale także na poziomie jej korelacji z innymi elementami przedstawienia, takimi, jak ciało aktora, przestrzeń, czy też scenografia i światło.

Niemniej jednak to właśnie relacja między muzyką a fikcją teatralną zdaje się najbardziej złożona, a tym samym domaga się szerszej analizy i systematyzacji. W *Słowniku terminów teatralnych* Patrice Pavis wskazuje na trzy główne formy muzyki scenicznej, jako kryterium podziału obierając jej stosunek do fabuły i rzeczywistości przedstawionej. Wyróżnia on:

1. muzykę motywowaną fabularnie i wykonywaną na oczach widzów przez postać dramatyczną (śpiew aktora lub jego gra na jakimś instrumencie)
2. muzykę wykonywaną na zewnątrz uniwersum dramatycznego (np. otwierającą lub zamykającą poszczególne akty)
3. muzykę w równej mierze (lub w jakimś stopniu) stanowiącą część fikcji teatralnej i zarazem istniejącą na zewnątrz jako ilustracyjne tło dla niej¹⁶

Muzykę wykonywaną na zewnątrz uniwersum dramatycznego dzieli autor dodatkowo na tę pochodzącą z niewidocznego dla widzów źródła („zespół ukryty w kanale orkiestrowym, nagranie magnetofonowe”) oraz tę, której źródło pozostaje jawne („wykonawcy muzyczni na scenie, niekiedy przebrani w kostiumy postaci; aktorzy śpiewający bądź grający przez jakiś czas na instrumencie”)¹⁷.

¹⁶ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 315.

¹⁷ Zob. Ibidem, s. 315.

Choć wyróżnione przez Pavisa formy muzyki scenicznej w pewnym stopniu systematyzują występujące w przedstawieniu relacje między muzyką a światem przedstawionym, należy pamiętać, iż w istocie granice między tymi modelami są płynne i bardzo często ulegają zatarciu – dzieje się tak na skutek rozmaitych zabiegów inscenizacyjnych, które przysłaniają fabułę bądź też w ogóle z niej rezygnują. Ponadto bardzo często decydującą rolę w rozstrzyganiu o stosunku muzyki do świata przedstawionego odgrywa indywidualne ukierunkowanie percepcji widza, zależne od wielu czynników – na przykład takich, jak znajomość tekstu/scenariusza teatralnego, z którego korzysta spektakl, czy też stopień muzycznej wrażliwości oraz wyczulenia na pojawiające się w przedstawieniu dźwięki.

Bez wątpienia zaproponowane przez francuskiego teatrologa modele relacji między muzyką a rzeczywistością przedstawioną łatwiej wskazać i rozróżnić w tradycyjnych typach przedstawień, czyli takich, w których tekst dramatyczny stanowi wciąż niekwestionowaną podstawę narracji scenicznej, zaś jego rola w stosunku do innych elementów widowiska zdaje się nadrzędna. Ze względu na wyraźne odniesienia do świata przedstawionego w dramacie („postać dramatyczna” czy też „uniwersum dramatyczne”) klasyfikacja Pavisa, odczytana dosłownie, może nie znaleźć swego zastosowania w teatrze postdramatycznym. Dużym ograniczeniem okazuje się tu utożsamienie narracyjnego toku przedstawienia z fabułą dramatu (potraktowaną jako pierwowzór scenicznych sytuacji), co wiąże się z poszukiwaniem fabularnej motywacji dla pojawiających się w spektaklu fragmentów muzycznych jedynie na poziomie tekstu dramatycznego. Co więcej, oznacza to, iż w przypadku pierwszego, wskazanego przez Pavisa modelu muzyki teatralnej – wykonywanej w trakcie przedstawienia przez postać dramatyczną – analizie należałoby poddać jedynie takie wykonania sceniczne, które są realizacjami utworów muzycznych wpisanych w tekst dramatu bądź też są ściśle powiązane z jego fabułą.

W dobie teatru postdramatycznego, który na nowo definiuje relację między tekstem a sceną – często zaś rezygnuje w ogóle z tego pierwszego – powyższa analiza nie objęłaby prawdopodobnie nawet połowy pojawiających się w spektaklach utworów wykonywanych przez aktorów, gdyż większość z nich funkcjonuje tu na zasadzie reżyserskich ingerencji w tekst dramatyczny, a więc ich pierwowzór rzadko odnaleźć można w samym dramacie. To spostrzeżenie dotyczy przedstawień tych reżyserów, którzy – zgodnie z postdramatyczną praktyką inscenizacyjną – tekst literacki traktują jako nieobligatoryjny punkt wyjścia dla kreacji własnej scenicznej rzeczywistości. Pamiętać należy również o tym, iż część współczesnych twórców teatralnych posługuje się jedynie luźnym scenariuszem, powstającym

w trakcie pracy nad przedstawieniem, a stanowiącym kompilację wątków, motywów oraz literackich i kulturowych inspiracji związanych z proponowanym tematem spektaklu. Jako przykład takiego podejścia do tekstu posłużyć mogą ostatnie przedstawienia Krystiana Lupy (*Factory 2*, *Poczekalnia.0*), oparte na aktorskich improwizacjach oraz „screen testach” nagranych podczas prób.

Ów rozdźwięk pomiędzy dramatem a sceną pociąga za sobą jeszcze jedną dość istotną kwestię – zanegowanie tradycyjnego modelu gry aktorskiej, opierającego się na utożsamieniu aktora i postaci. Jak zauważa Lehmann:

Akcja dramatyczna w tradycyjnym teatrze rozgrywa się **między** ciałami, natomiast w teatrze postdramatycznym **na** ciele. (...) Skutecznie uniemożliwia to każdą reprezentację, każde przedstawienie i interpretację za pomocą ciała jako posłusznego narzędzia.¹⁸

Owa drugorzędność tekstu dramatycznego we współczesnych inscenizacjach, a także wynikająca z niej zmiana relacji między aktorem a postacią, zmusza do przeformułowania, a właściwie terminologicznego uściślenia zaprojektowanych przez Pavis model relacji między muzyką a światem przedstawionym. Ponieważ w nowym teatrze (teatrze zrywającym z paradygmatem dramatycznym) sceniczny świat rzadko pokrywa się z tym, który reprezentują inspirujące go teksty, samo słowo „fabuła” odnosić się będzie raczej do fikcji teatralnej (świata scenicznego wykreowanego przez reżysera) aniżeli fikcji dramatycznej (przez którą rozumielibyśmy świat przedstawiony w dramacie). Na tym też poziomie – tj. reżyserskiej interpretacji i obrazu świata przedstawionego – szukać winniśmy ewentualnej „motywacji fabularnej” dla pojawiających się w spektaklach utworów muzycznych.

Przez wiele stuleci muzyka w teatrze dramatycznym funkcjonowała przede wszystkim jako ilustracyjne tło dla rozgrywającej się na scenie akcji, przyjmując tym samym zewnętrzny stosunek do fabuły i świata przedstawionego. Także we współczesnych inscenizacjach znacząca część dźwiękowych fragmentów to niemotywowana fabularnie muzyka, sytuująca się poza uniwersum dramatycznym. Według Pavis „muzyka taka stwarza atmosferę, odmalowuje środowisko, sytuację, stan wewnętrzny bohatera; wprowadza nastrój poetyckości zawsze do pewnego stopnia odrealniający dialog i sytuację sceniczną”¹⁹. Choć bez wątplenia charakterystyka ta wydobywa szereg istotnych i zasadniczych funkcji, jakie pełni w spektaklu ten rodzaj dźwiękowego tła, to jednak współczesny teatr zdaje się znacznie

¹⁸ Ibidem, s. 275.

¹⁹ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, op. cit., s. 315.

poszerzać pole jego oddziaływania. Niemotywowana fabularnie muzyka nie jest już tylko biernym towarzyszem akcji dramatycznej, ale bardzo często sama wyznacza jej kierunek, prowokując ruch i działania aktorów. Prócz tradycyjnie przypisywanych jej funkcji ilustracji bądź sygnału potrafi przyjąć na siebie rolę narratora bądź komentatora zdarzeń, bardzo często staje się też odciażającym tekst i aktora, równie istotnym nośnikiem sensu.

Analiza wybranych przedstawień polskich reżyserów, powstałych w ostatnim dwudziestoleciu, wskaże na niezwykle wszechstronne wykorzystanie muzyki sytuującej się na zewnątrz świata przedstawionego, która nie tylko scala niezsynchronizowane ze sobą elementy przedstawienia teatralnego, ale też w dużym stopniu je dookreśla – wyznacza rytm i ruch sceniczny, definiuje przestrzeń, sygnalizuje przejścia czasowe, niejednokrotnie wpływa też na relacje proksemiczne między aktorami. Owo przekroczenie zasadniczych funkcji przypisywanych muzyce niestanowiącej elementu fikcji dramatycznej zmusza do rozważenia słuszności oddzielania jej od tych fragmentów muzycznych, które taki element stanowią. Skoro niemotywowana fabularnie muzyka jest w stanie prowokować ruch i działania aktorów/postaci dramatycznych, oznacza to, iż jest przez nie percypowana – to zaś podważa nadany jej arbitralnie status czynnika zewnętrznego wobec świata przedstawionego.

W swej klasyfikacji wyróżnia Pavis co prawda jeszcze trzeci rodzaj muzyki scenicznej – tę stanowiącą zarówno część fikcji teatralnej, jak i istniejącą na zewnątrz jako ilustracyjne tło dla niej. Przykładów takiego zastosowania warstwy dźwiękowej poszukuje jednak badacz przede wszystkim w gatunkach teatru Dalekiego Wschodu, czy też „orientalizujących” przedstawieniach Théâtre du Soleil. Analogicznym przykładem na gruncie polskiej sztuki widowiskowej mogłyby być przedstawienia Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, stanowiące nierozzerwalne połączenie słowa, śpiewu, tańca i gestu. W kontekście sposobu wykorzystania muzyki przywołane wyżej zjawiska stanowią niewątpliwie szeroki i niosący z sobą wiele interesujących zagadnień badawczych obszar, jednakże ze względu na specyficzną formę tych przedstawień, zbliżającą je do nurtu teatru antropologicznego i rytualnego – należy traktować go raczej jako obszar odrębny, stanowiący wyraźny kontrpunkt dla inscenizacji wyrosłych na gruncie europejskiego teatru instytucjonalnego.

Podsumowując powyższe rozważania stwierdzić można, iż zaproponowana przez Pavisa klasyfikacja muzyki scenicznej zastosowanie znaleźć może przede wszystkim w tradycyjnym typie teatru dramatycznego, w którym proces inscenizowania tekstu jawi się jako „przedstawianie” wewnętrznej struktury dramatu, z uwzględnieniem jej podstawowych wyznaczników, takich jak zdarzenia dramatyczne, struktura postaci czy też organizacja czasu i

przestrzeni²⁰. Nietrudno zauważyć, iż kategorie te, mające wiele wspólnego ze strukturalistycznym podejściem do teatru i dramatu, coraz rzadziej znajdują swe uzasadnienie we współczesnych tekstach scenicznych, których autorzy świadomie negują podstawowe wyznaczniki dramatyczności, skłaniając się w stronę przekazu poetyckiego i epickiego. Skoro sam dramat rezygnuje z konstytutywnych dla siebie elementów, takich jak fabuła, bohater dramatyczny czy wreszcie dialog, trudno doszukiwać się ich w inscenizacjach teatralnych, które z założenia dysponują znacznie szerszym zestawem środków umożliwiających przekroczenie reguł dramatyczności.

Poszukując odpowiedniego klucza do analizy stosunków między muzyką a światem przedstawionym w teatrze postdramatycznym należy więc mieć na uwadze po pierwsze przekształcenia zachodzące w obrębie samych tekstów scenicznych (zerwanie z iluzją oraz mimetycznym reprezentowaniem świata; odrzucenie fabuły jako uporządkowanego, przyczynowo-skutkowego ciągu zdarzeń; rezygnacja z koncepcji bohatera dramatycznego jako podmiotu wypowiadającego się), po drugie zaś zmianę relacji pomiędzy tekstem a przedstawieniem (uprzednio powstały materiał tekstowy staje się możliwym, lecz bynajmniej niekoniecznym elementem scenicznego dyskursu, w którym odbiór polegający na poszukiwaniu znaczeń zastąpiony zostaje ujawnianiem się sensów performatywnych). Fragmentaryczność, polifoniczność oraz medialne zapośredniczenie scenicznego przekazu wymuszają zerwanie z dotychczasowym sposobem odbioru przedstawienia, polegającym na rozszyfrowywaniu przez widza uprzednio powstałych znaczeń na podstawie fabuły dramatu i linearnego rozwoju akcji.

Analiza relacji między muzyką a światem scenicznym winna zrezygnować zatem z klasyfikacji, która za kryterium podziału uznać chce stosunek muzyki do fabularnej warstwy przedstawienia. W dobie nowych mediów, bez których współczesny teatr dramatyczny właściwie już nie może się obejść, jednoznacznym kryterium systematyzacji muzyki teatralnej nie będzie też źródło emisji dźwięku – granica między utworem wykonywanym na żywo a tym, który jest wynikiem medialnego zapośredniczenia, staje się tu bowiem zbyt cienka. Za odrzuceniem powyższych klasyfikacji przemawia przede wszystkim płynność oraz relatywność kategorii pojęciowych, na których się one opierają. Ponadto próby muzycznych przyporządkowań wedle wskazanych wyżej kryteriów w wielu przypadkach wymagałyby

²⁰ Według Ireny Sławińskiej strukturalna analiza dramatu prócz wyżej wymienionych elementów uwzględnić winna także świat poetycki dramatu (makrokosmos teatralny), kształt teatralny dramatu oraz strukturę słowa. Zob. Irena Sławińska, *Główne problemy struktury dramaty*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, pod red. J. Deglera, Wrocław 1988.

dodatkowej wiedzy (muzycznej/technicznej/literackiej), która zwykle nie jest przekazywana widzowi w trakcie odbioru przedstawienia.

Tym natomiast, co w audialnej sferze spektaklu staje się możliwe do uchwycenia/określenia w bezpośrednim jego odbiorze, wydaje się forma utworu muzycznego, rozumiana nie tylko w sensie *stricte* muzykologicznym – jako wewnętrzna budowa kompozycji, stanowiąca efekt współdziałania jej poszczególnych elementów – ale również scenicznym – jako zestaw towarzyszących jej środków inscenizacyjnych. Analiza tak rozumianej formy muzycznej, uwzględniająca również aspekt wykonawczy, stanowić może ważny punkt wyjścia dla opisu wzajemnych relacji między muzyką a światem przedstawionym. Przede wszystkim zaś pozwoli wydobyć szerszy, bowiem uwzględniający kilka różnych płaszczyzn, zakres funkcji pełnionych przez muzykę w wybranych fragmentach przedstawienia.

Muzyczny świat polskich przedstawień dramatycznych ostatnich dwudziestupięciu lat wydaje się szczególnie bogaty i złożony. Odnotować można tu wiele inscenizacji, w których muzyka przestaje być traktowana w sposób jednowymiarowy i marginalizujący. O tym, jak bardzo ważna staje się jej rola w budowaniu scenicznej narracji świadczy podejmowana – często wieloletnia – współpraca reżyserów z wybranymi kompozytorami. Wśród owych tandemów artystycznych wskazać można między innymi nazwiska takich twórców, jak: Krystian Lupa i Jacek Ostaszewski, Jerzy Grzegorzewski i Stanisław Radwan, Jerzy Jarocki i Stanisław Radwan, Andrzej Dziuk i Jerzy Chruściński, Krzysztof Warlikowski i Paweł Mykietyn, Monika Strzępka i Jan Suświłło, czy też Michał Borczuch i Daniel Pigoński. Wśród reżyserów eksponujących rolę elementu muzycznego osobną grupę stanowić będą ci twórcy teatralni, którzy samodzielnie opracowują muzyczną warstwę swych przedstawień, cytując zwykle zapożyczone wcześniej utwory. Na ich tle w sposób szczególny wyróżnia się twórczość Jana Klaty, który w swych spektaklach najpełniej bodaj realizuje wspomnianą przez Lehmana strategię „umuzycznienia”, traktując muzykę nie tylko jako środek wyrazu, ale przede wszystkim jako narzędzie komunikacji z widzem.

Uprawomocnienie muzyki jako elementu scenicznego dyskursu, coraz bardziej widoczne w spektaklach rodzimych reżyserów, prowadzi do wytworzenia nowego rodzaju scenicznej przestrzenności – przestrzenności kształtowanej nie tylko przez środki wizualne oraz ludzką mowę, ale także szeroko pojętą dźwiękowość. Owe muzyczne przestrzenie przybierają oczywiście rozmaite kształty – w różnorodny sposób formuje się w nich bowiem relacja między tym, co akustyczne, a tym, co wizualne. W dużym stopniu wpływa na nią charakter utworu muzycznego – jego stylistyka, faktura brzmieniowa oraz sposób wykonania.

Już w obrębie tych podstawowych parametrów dokonać można by szeregu rozróżnień, na przykład na: muzykę wokalną, instrumentalną i wokarno-instrumentalną; muzykę rozrywkową i klasyczną; utwory w całości emitowane z zewnętrznego źródła, jak i te wykonywane przez aktorów bądź muzyków w trakcie przedstawienia. Podziały te można mnożyć biorąc pod uwagę również status poszczególnych kompozycji oraz ich potencjał intertekstualny – utwory zapożyczone, tj. wszelkiego rodzaju cytaty muzyczne, obciążone zostają zwykle dużo szerszym zakresem konotacji niż te, powstałe dla konkretnych inscenizacji.

Na przykładzie twórczości scenicznej wybranych reżyserów postaram się ukazać różnorodność przestrzeni muzycznych w polskim teatrze współczesnym oraz ich wzajemne przenikanie się. Przede wszystkim zaś, uwzględniając ich formę, będę starała się wyeksponować funkcje, jakie pełnią one w budowaniu teatralnej rzeczywistości.

3. „Zburzyć logikę muzyczną”: kompozycje Stanisława Radwana w inscenizacjach Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego

Szukanie punktów stykowych w twórczości dwóch wielkich indywidualności polskiego teatru drugiej połowy XX wieku na pierwszy rzut oka wydać się może zadaniem karkołomnym, zważywszy na fakt, iż obrane przez obu reżyserów kierunki artystycznych poszukiwań były zgoła inne. Różnice te wynikały przede wszystkim z odmiennego podejścia do tekstu dramatycznego. Inscenizacje Jarockiego cechuje bardzo realistyczna, drobiazgowa wręcz analiza przedstawianego materiału literackiego – jego teatr całkowicie podporządkowany jest literaturze, to ona wyznacza formę, decyduje o obranej konwencji. Zasadniczym celem spektakli reżysera jest możliwie najpełniejsze wydobywanie znaczeń przedstawianego utworu literackiego, co idzie w parze z pieczołowitą wręcz dbałością o spójność formy i treści. Problemem, na który zwraca uwagę wielu badaczy, staje się uchwycenie i opisanie inscenizacyjnego stylu Jarockiego – za każdym razem jest on bowiem ściśle dostosowany do charakteru wystawianego dzieła. „Chyba nikt bardziej od tego reżysera – pisze Andrzej Wirth – nie respektuje formy cudzej, nie szanuje szczególnej struktury sztuki, którą wystawia”²¹. Owo przywiązanie do tekstu, który podlegając rozmaitym zabiegom adaptacyjnym zachowuje zwykle swą wewnętrzną ciągłość i narracyjną spójność, stało się wyznacznikiem teatru Jarockiego – cechą stawiającą jego spektakle w opozycji do inscenizacji Grzegorzewskiego, który „tekstu literackiego używa wyłącznie jako pretekstu do autorskich, subiektywnych wizji teatralnych”²². Począwszy od pierwszych, łódzkich inscenizacji, takich jak *Kaukaskie kredowe koło* Bertolta Brechta (1966), *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego (1969) czy wreszcie *Irydion* Zygmunta Krasińskiego (1970), objawia się specyficzny stosunek Grzegorzewskiego do adaptowanych utworów literackich – tekst niemal zawsze poddawany jest tu swoistej dekonstrukcji i dekompozycji, zyskując tym samym nowe, odmienne od pierwotnych znaczenia. Wyraźna już w pierwszych przedstawieniach Grzegorzewskiego tendencja do uzupełniania wyjściowego tekstu sztuki o szeroki, pozadramatyczny kontekst literacko-kulturowy, z czasem doprowadzi reżysera do rezygnacji z posługiwania się jednym tylko utworem literackim, na rzecz poszerzającej znacznie ramy świata przedstawionego techniki kolażu, polegającej na zestawianiu ze sobą kilku różnych tekstów dramatycznych, prozatorskich bądź poetyckich. Owej literackiej kompilacji towarzyszył zwykle eklektyzm

²¹ Andrzej Wirth, *Teatr Jerzego Jarockiego*, cz. II, przeł. D. Borkowska, „Dialog” 1991, nr 2.

²² Małgorzata Sugiera, *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Kraków 1993, s. 18.

warstwy wizualnej (scenografia) i brzmieniowej (muzyka), budowanych za pomocą rozmaitych konwencji i środków stylistycznych.

Mimo odmiennego podejścia do adaptowanego materiału literackiego, a także wyraźnych różnic w zakresie operowania teatralnymi środkami wyrazu, w twórczości obu reżyserów wskazać można jednak kilka elementów wspólnych, na które zwraca uwagę w swym artykule Rafał Węgrzyniak²³. Pierwszym z nich, jak zaznacza autor, jest dobór repertuaru – w różnych okresach swej działalności artystycznej obaj twórcy sięgali bowiem po podobną literaturę. Ów wspólny krąg poszukiwań wyznaczyła przede wszystkim dramaturgia współczesna – utwory Witolda Gombrowicza, Tadeusza Różewicza, wreszcie szczególnie cenionego przez obu Stanisława Ignacego Witkiewicza. Charakterystyczna dla tych utworów groteskowa konwencja decydowała w dużej mierze o formie przedstawień oraz wykorzystywanych w nich środkach stylistycznych – u Jarockiego ograniczanych do minimum (ciężar spoczywał na barkach aktora), u Grzegorzewskiego stosowanych z większym rozmachem i finezją. W literaturze tej obu twórców interesowała przede wszystkim egzystencjalna sytuacja jednostki stojącej „w obliczu rozpadu tradycyjnego porządku w rodzinie i w społeczeństwie, rewolucji lub wojny, a nawet katastrofy cywilizacji”²⁴. Kontekst historyczny i społeczny nie jest tu jednak najważniejszy – obaj reżyserzy koncentrują się raczej na wewnętrznym dramacie bohatera – podmiotu zagubionego, próbującego odnaleźć swą tożsamość (Henryk w *Ślubie* Jarockiego czy bohater obu wersji *Platonowa* tegoż reżysera) bądź sens istnienia (Karl Rossman w *Ameryce* Grzegorzewskiego lub bohater *Śmierci w starych dekoracjach* Grzegorzewskiego). Ta wędrówka postaci w głąb siebie przybiera często postać sennego koszmaru, w którym bunt i próba samopoznania napotyka na opór ze strony świata zewnętrznego – rozbitego, pokawałkowanego, niezrozumiałego. Dla obu reżyserów oniryzm stał się często wykorzystywaną konwencją, odsłaniającą nie tylko absurdalność i irracjonalność świata przedstawionego, ale też sferę podświadomości bohaterów. Posługiwanie się niejednoznaczną i alogiczną poetyką snu stało się szczególnie wyraziste w przedstawieniach Grzegorzewskiego, do tego stopnia, iż wielu badaczy i krytyków klucza do ich interpretacji oraz opisu szukało w nadrealizmie i jego kategoriach estetycznych²⁵.

Kolejnym wreszcie elementem zbliżającym do siebie twórczość Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego jest muzyka – jej specyficzna, szczególnie istotna rola w budowaniu scenicznego świata. Za warstwę dźwiękową w przedstawieniach obu reżyserów

²³ Zob. Rafał Węgrzyniak, *Jarocki i Grzegorzewski. Spotkania identycznych snów*, „Teatr” 2013, nr 3.

²⁴ Ibidem, s. 34.

²⁵ Zob. Elżbieta Baniewicz, *Surrealistyczne powinowactwa Grzegorzewskiego*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 8.

odpowiada ten sam kompozytor – Stanisław Radwan – autor ponad dwustu kompozycji teatralnych, ale też twórca muzyki autonomicznej i filmowej. Jego droga do teatru wiodła przez kabaret – w latach 1960-1975 współpracował z krakowską „Piwnicą pod Baranami”, gdzie akompaniował artystom i pisał własne piosenki. Jako kierownik muzyczny związany był najpierw z krakowskim Teatrem Rozmaitości (dziś Teatr Bagatela), a następnie Teatrem Ateneum w Warszawie. W 1977 roku rozpoczął stałą współpracę z Państwowym Starym Teatrem im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (obecnie Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej), w którym w latach 1980-1990 pełnił także funkcję dyrektora artystycznego i naczelnego.

Współpraca Stanisława Radwana z Jerzym Grzegorzewskim rozpoczęła się w 1969 roku realizacją *Wesela* na scenie Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, rok później po raz pierwszy stworzył kompozytor muzykę do spektaklu Jerzego Jarockiego – wystawionego na scenie Teatru Współczesnego we Wrocławiu *Paternoster* Helmuta Kajzara. Nie byli to oczywiście jedyni reżyserzy, z którymi pracował – na wyjątkowo długiej liście figurują między innymi Zygmunt Hübner, Konrad Swinarski, Andrzej Wajda, Krystian Lupa, Tadeusz Bradecki. Niemniej jednak to właśnie trwająca blisko czterdzieści lat współpraca z Jarockim i Grzegorzewskim zaowocowała szeregiem wybitnych inscenizacji utworów polskiej i światowej literatury XX wieku, z których wiele uznanych zostało za arcydzieła polskiego teatru powojennego.

Z uwagi na nieautonomiczny charakter muzyki scenicznej trudno jednoznacznie określić styl teatralnych kompozycji Stanisława Radwana – za każdym razem bowiem dźwiękowe tło odpowiada tu potrzebom innego utworu literackiego, innej koncepcji reżyserskiej oraz wynikającej z niej wizji świata przedstawionego. Mimo wszystko muzyka ta wydaje się podporządkowana pewnym nadrzędnym regułom, które decydują nie tyle o jej charakterze, co raczej miejscu, jakie zajmuje ona w spektaklu teatralnym. Pierwsza z tych zasad dotyczy samego procesu twórczego, który przebiega tu zupełnie inaczej niż praca nad kompozycją autonomiczną. Pamiętając, iż dźwięk w teatrze jest tylko jednym z elementów większej organicznej całości, którego znaczenie i rolę czytać należy w odniesieniu do innych tworzyw scenicznych, podkreśla kompozytor konieczność zburzenia tradycyjnej „logiki muzycznej”, którą zastąpić winno wejście w sferę relacji i związków, jakie w przestrzeni scenicznej rodzą się między autorem, reżyserem i aktorami²⁶. Zasada druga to unikanie muzyki

²⁶ Zob. *Zburzyć logikę muzyczną*, ze Stanisławem Radwanem rozm. przepr. Józef Opalski, „Res Publica” 1988, nr 7.

ilustracyjnej, takiej która duplikuje jedynie wypowiedziane już wcześniej sensy, prowadząc tym samym do semantycznej redundancji:

Największym bowiem niebezpieczeństwem muzyki w teatrze jest tautologia. Jeżeli mam powielać tę samą myśl, którą lepiej wyraża słowo, to staje się to miałkiem i dla widza niwelujące znaczenie tamtej warstwy. (...) najpierw muszę pozbać się chęci transponowania sytuacji scenicznej na analogiczną muzyczną²⁷.

Wbrew pozorom reguła ta bynajmniej nie oddala muzyki od świata przedstawionego, a wręcz przeciwnie, zbliża widza do ukrytych i nieoczywistych jego znaczeń, pomaga – by posłużyć się słowami Anny Augustynowicz – „przetransponować fizyczność sceny w metafizykę”²⁸. Tę szczególną zdolność muzyki do wyrażania tego, co wewnętrzne, podświadome i nieuchwytnie, zdaje się wykorzystywać Radwan bardzo często, co nie znaczy, iż jest to jedyna i zasadnicza rola jego teatralnych kompozycji. O tym, jak bardzo rozległy jest zakres pełnionych przez nie funkcji, niech poświadczą przywołane poniżej, wybrane spektakle Jerzego Grzegorzewskiego i Jerzego Jarockiego.

Poszukiwanie jednego, wspólnego klucza dla opisu fenomenu muzyczności w przedstawieniach obu reżyserów z góry skazane musi być na niepowodzenie. Nie ze względu na odrębną, właściwą twórczości każdego z nich koncepcję muzyki, ale z powodu odmiennego sposobu kształtowania warstwy dźwiękowej już na poziomie poszczególnych inscenizacji. Owa różnorodność muzycznych form, gatunków, a także mnogość funkcji i kontekstów, jakie niesie z sobą muzyka, ujawnia się czasem w obrębie jednego tylko spektaklu. Jest to wynikiem całkowitego podporządkowania elementu muzycznego nadrzędnej idei i strukturze przedstawienia. Rola muzyki w każdym spektaklu nabiera innej rangi, w zależności od celów, jakim ma służyć. Czasem więc stanowi ona jedynie subtelne tło dla rozgrywającej się akcji (np. *Kosmos* i *Tango* Jarockiego, *Duszyńka* Grzegorzewskiego), innym razem jawi się jako czynnik dominujący, przejmujący narrację (*Operetka* i *Tak zwana ludzkość w obłądnie* Grzegorzewskiego, *Błądzenie* Jarockiego).

W formalnym i gatunkowym eklektyzmie, jaki charakteryzuje kompozycje Stanisława Radwana, można jednak wskazać kilka zasadniczych nurtów, które przeplatają się ze sobą zarówno w spektaklach Jarockiego, jak i Grzegorzewskiego. Z jednej strony będzie to minimalizm, charakteryzujący sporą część fragmentów muzycznych towarzyszących akcji

²⁷ *Brzmienie ciszy*, ze Stanisławem Radwanem rozm. przepr. Tomasz Konina, „Teatr” 1995, nr 5.

²⁸ Anna Augustynowicz, *Gra w muzykę*, „Teatr” 2008, nr 9. Wydanie internetowe: <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=586&pnr=34> [dostęp: 03.02.2014].

dramatycznej, z drugiej zaś przeciwstawiona mu, opatrzona bogatą instrumentacją i kolorystyką piosenka rewiowa. Spomiędzy tych dwóch rodzajów warstwy muzycznej wyłania się jeszcze trzecia, niezwykle istotna sfera dźwięków, do której zaliczyć należy wszelkiego rodzaju efekty akustyczne, włączając te, które stanowią wynik głosowej pracy aktora, poddanej tu szczególnym rodzajom modulacji. Następujące przykłady pozwolą lepiej zilustrować wszystkie wymienione wyżej sposoby kształtowania warstwy dźwiękowej spektaklu oraz ich rolę w budowaniu rzeczywistości przedstawionej.

Minimalistyczne kompozycje Stanisława Radwana, charakteryzujące się wyraźną redukcją materiału muzycznego, odnaleźć można przede wszystkim w spektaklach Jerzego Jarockiego, w których niemalże całkowicie zespolone zostają one ze światem przedstawionym. Niewątpliwie ma to związek ze specyficznym dla reżysera kształtowaniem formy teatralnej, którą, jak zauważa Beata Guczalska, pojmuje on na sposób muzyczny, doskonale rozkładając w czasie wszelkie „napięcia, rytmy, kulminacje i rozładowania”:

Umiejętność organizowania struktury spektaklu, nazywana przez niektórych „absolutnym słuchem teatralnym”, sprawia, że dramatyczne wydarzenia rozmieszczane są wzorcowo w kompozycji czasowo-przestrzennej – i rytm, cisza, brzmienie dźwięków i przedmiotów, upływ czasu, łączą się nierozzerwalnie ze znaczeniem tworząc idealną jedność²⁹.

Minimalistyczna muzyka oraz pojedyncze efekty dźwiękowe doskonale korespondują tu z precyzyjnie zaprojektowanym na scenie obrazem świata, podkreślając wszystkie jego tony, akcenty, zmiany rytmu i kulminacje. W wielu spektaklach Jarockiego o akustycznej warstwie przedstawienia decyduje zaledwie kilka urwanych fraz, sygnałów dźwiękowych bądź – jak w krakowskim *Ślubie* – naturalne odgłosy towarzyszące działaniom aktorów oraz szczególny, „umuzyczniony” rodzaj intonacji. Paradoksalnie, ten nadzwyczaj oszczędny i w dużym stopniu repetytywny sposób operowania dźwiękiem nie czyni go mniej dostrzegalnym dla widza, a wręcz odwrotnie – prowadzi do wyostrenia akustycznej sfery przedstawienia, która tym samym staje się istotnym nośnikiem znaczeń.

Stopień rozbudowania warstwy dźwiękowej zależy jest od ogólnego zamysłu inscenizacyjnego, a przez to ściśle skorelowany z pozostałymi tworzywami scenicznymi. Ciekawą i jednocześnie najbardziej radykalną egzemplifikacją tej szczególnej korelacji jest inscenizacja *Ślubu* z 1991 roku, zrealizowana na scenie Starego Teatru w Krakowie. Tekst Gombrowicza, z którym mierzył się Jarocki w sumie sześciokrotnie – za każdym razem w

²⁹ Beata Guczalska, *Jerzy Jarocki – artysta teatru*, Kraków 1999, s. 91.

odmienny sposób interpretując poszczególne jego części – w krakowskiej realizacji odczytany został w sposób uniwersalny, jako dramat o egzystencjalnym cierpieniu i zagubieniu współczesnego człowieka. Jednocześnie sposób prowadzenia narracji całkowicie podporządkował reżyser subiektywnej sferze doznań głównej postaci dramatu, jaką jest Henryk (Jerzy Radziwiłowicz). Rzeczywistość przedstawiona jawi się jako sen, stwarzany przez bohatera podczas mozolnej wędrówki po meandrach własnej świadomości i nieświadomości.

Teatralna fikcja budowana jest tu przy jak najmniejszym udziale środków scenicznych – tym co składa się na pierwszy obraz spektaklu jest оголоcona przestrzeń, niemal zupełny brak światła i przejmująca cisza, z której wyłania się głos głównego bohatera. Ascetyczna scenografia zaprojektowana przez Jerzego Juka-Kowarskiego podkreślać będzie wyobcowanie Henryka, nawet wówczas, gdy w kolejnych scenach dramatu otaczać go będą inne postaci. Do minimum zredukowana zostaje również warstwa dźwiękowa. Przez cały pierwszy akt stanowią ją przede wszystkim te zjawiska foniczne, które są wynikiem scenicznej obecności aktorów – ich nienaturalnej, poddanej „umuzycznieniu” mowy oraz „ogrywających” przestrzeń i poszczególne jej rekwizyty działań fizycznych. Tę specyficzną sferę audialną uzupełniają odtwarzane i ściśle powiązane z akcją efekty akustyczne (brzęczenie muchy, pianie koguta, fanfary) oraz krótkie, symboliczne fragmenty muzyczne (muzyka w przejściu między scenami, marsz weselny zapowiadający ślub).

Od początku bardzo dużą wagę przywiązuje reżyser do rytmu przedstawienia – wszystkie kwestie aktorskie rozciągane są w czasie do granic możliwości, wypowiedane z nadzwyczajną precyzją, ale też sztucznością i emfazą. Sposób artykułowania poszczególnych słów zwraca uwagę przede wszystkim na czysto brzmieniowe walory języka, w dalszej zaś kolejności prowadzi do ujawnienia jego semantycznej funkcji. Szepty, szmery, okrzyki, westchnienia, rytmiczne skandowanie określonych fraz oraz nagłe zmiany intonacji decydują o specyficznej muzyczności słowa, tworząc zarazem akustyczne tło przedstawienia. W nienaturalny sposób wydłużane są także ruchy oraz gesty aktorów, co wydobywa dwie sprzeczne na pozór ich właściwości – groteskowość i tragizm zarazem. Ruchy aktorskich ciał stają również źródłem dźwięków – celowo eksponowanych szelestów, skrzypnięć podłogi, rytmicznego tupania, stukania, odgłosów kroków lub przesuwanych rekwizytów. Te dwie sfery dźwięków – poddana szczególnej modulacji mowa postaci oraz odgłosy „ożywianej” przez aktorów przestrzeni scenicznej – zostają ze sobą ściśle zespolone, stając się źródłem nie tylko spójnych jakości semantycznych, ale również akustycznych.

Scen stanowiących egemplifikację owej integracji można by wskazać wiele. Pierwszą stanowi symboliczny „spacer” do stołu, w którym udział biorą Henryk (w parze z Ojcem) oraz Władzio (pod rękę z Matką). Poprzedzony charakterystyczną frazą Ojca („A teraz naprzód i jazda!”) pochód odbywa się w ściśle wyznaczonym dwudzielnym rytmie, głośno akcentowanym tanecznym krokiem i przerywanym co jakiś czas za sprawą wprowadzanych pauz. Sam Henryk zdaje się nie pojmować znaczenia owego uroczystego przemarszu („Ten pochód trochę jest niejasny. Nie wiem czy to ja wiodę ojca, czy też ojciec prowadzi mnie”), jednakże, podobnie jak pozostali jego uczestnicy, poddaje się sile wiodącego rytmu. W podobnej, zrytmizowanej konwencji rozegrane zostaną inne sceny dramatu: taneczny pochód wiodący ku leżącej pod szafą Mańce (Dorota Segda), uzupełniony skandowanymi przez bohaterów frazami „I w Warszawie i w Pekinie/ I w Moguncji, Barcelonie..”, czy też scena z pijakami w karczmie i ich powtarzającą się przyśpiewką („Antek młody nosił lody/ Na Bielanach rach, ciach, ciach”).



4. *Ślub*, reż. Jerzy Jaroński, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie. Premiera: 20.04.1991 r.

Muzyka *sensu stricto* pojawia się dopiero w scenie pochodzącej z drugiego aktu dramatu Gombrowicza (w przedstawieniu Jarockiego akt pierwszy połączony został z drugim poprzez odwrócenie porządku pewnych scen), mającej doprowadzić do tytułowego ślubu. Najpierw są to fanfary, zapowiedziane przez Ojca-Króla (charakterystyczne „Tromby niech trombiom!”), a następnie kościelna muzyka organowa, zakłócona niespodziewanie pojawieniem się Pijaka (Krzysztof Globisz) oraz rzucanymi przez niego wyzwiskami. Po tych scenach muzyka milknie i powróci dopiero w kolejnym, kluczowym momencie – oto Pijak proponuje Henrykowi rozmowę na stronie, w której podjudza go do obalenia Ojca-Króla. Rozpoczynający tę scenę motyw muzyczny to krótka fraza, wybrzmiewająca w niewielkich odstępach czasu – pauzy wypełnia tu dialog mężczyzn. Jest on istotnym sygnałem, zapowiedzią dalszych wypadków. Nieświadomy treści rozmowy dwór szybko podchwyci i rozwinie ów muzyczny motyw, czyniąc zeń powtarzaną kilkakrotnie dworską pieśń do następujących słów:

Jak miło jest w dyskrecjonalnej formie
Wieść lekki, towarzyski flirt u króla na five o'clocku
Ach, mężczyzn tors i kobiet gors upaja i odurza
Sam Najjaśniejszy Pan robi honory w domu!³⁰

Na tle skromnej warstwy akustycznej całego spektaklu ów rozpisany na kilka głosów uroczysty utwór w rytmie poloneza ulega szczególnemu wyostreniu. Dzięki temu jeszcze bardziej wyraźny staje się w tej scenie kontrast pomiędzy dążącym do samopoznania Henrykiem a resztą postaci dramatu, które bez oporów poddają się przerażająco sztucznej konwencji i pustej formie.

Redukcja materiału muzycznego oraz operowanie najprostszymi środkami wyrazu, takimi jak rytm, dynamika, ale także cisza, sprawia, iż każde zdarzenie akustyczne przedstawienia nabiera szczególnej wartości, zwraca uwagę widza, staje się symboliczne. Taki sposób oddziaływania formalnego minimalizmu dostrzega Małgorzata Dziwulska także w wizualnej warstwie przedstawienia:

Scenograf Jarockiego, Jerzy Juk-Kowarski, zdołał stworzyć na scenie sugestię, jak ktoś to chyba nazwał, ontologicznej pustki. Dzięki niej każdy pojawiający się przedmiot czy sprzęt nabierał nadzwyczajnego znaczenia. Charakter przestrzeni i postępowanie aktorów z przedmiotami wykluczało naturalne patrzenie na kilka

³⁰ Witold Gombrowicz, *Ślub*, [w:] idem, *Dramaty*, Kraków 2001, s. 161.

wprowadzonych tu mebli. Kiedy pojawiał się krzesło natychmiast zamieniało się w filozoficzną zagadkę³¹.

Tak jak оголоcona przestrzeń pozwoliła wzmocnić znaczenie pojawiających się w niej pojedynczych rekwizytów, tak też ekonomia i selektywność środków muzycznych odkrywa przed widzem szczególny rodzaj fonosfery, która nie tylko stwarza teatralną rzeczywistość, ale także nadaje jej znaczenia. Ostateczny więc efekt takiego zabiegu bliski jest sugestiom i wskazówkom inscenizacyjnym samego autora, podkreślającego szczególną specyfikę, ale i wagę „muzycznego żywiołu” swego dramatu:

Jedno słowo wywołuje drugie... jedna sytuacja inną... nieraz jakiś szczegół pęcznieje albo, przez powtarzanie, zdania nabierają niezmiernego znaczenia... Jest więc ważne, ażeby dobrze został uwydatniony „żywioł muzyczny” tego utworu. Jego „tematy”, crescendo i decrescenda, pauzy, sforzata, tutti i sola powinny być opracowane jak tekst partytury symfonicznej. Każdy aktor powinien czuć się instrumentem w orkiestrze, a ruch powinien łączyć się ze słowem. Sceny i sytuacje niech płynnie przechodzą jedna w drugą, grupy ludzkie niech wyrażają jakiś sens tajemny³².

Organiczne połączenie ruchu, dźwięku i słowa, jakie zauważyć można w *Ślubie*, stanie się również nadrzędną zasadą konstrukcyjną innych przedstawień Jarockiego, chociażby takich jak *Kosmos* czy *Tango*. Także tutaj audialną warstwę przedstawienia budować będą przede wszystkim towarzyszące akcji efekty akustyczne oraz pojawiające się w wybranych momentach przedstawienia krótkie frazy muzyczne. Podobnie jak w *Ślubie*, w spektaklach tych muzyka częściej pełni funkcję sygnału, podkreślającego dwuznaczny bądź niezrozumiały jeszcze dla widza sens konkretnego zdarzenia scenicznego, aniżeli ilustracji, powielającej ujawnione już wcześniej znaczenia.

Pod względem formy i kompozycji oraz sposobu operowania muzycznymi środkami wyrazu *Kosmos* jest bodaj najbardziej bliski krakowskiemu *Ślubowi*. Zastosuje tu reżyser tę samą zasadę organizacji poszczególnych elementów przedstawienia, polegającą na ich zrytmizowaniu i swoistym „umuzycznieniu”. Premiera spektaklu opartego na ostatniej, najbardziej złożonej i filozoficznej powieści Gombrowicza, odbyła się w 2005 roku na scenie Teatru Narodowego w Warszawie i pomyślana została jako pożegnanie reżysera z twórczością autora *Ferdydurke*. Co prawda, pewnym rodzajem podsumowania trwającej

³¹ Małgorzata Dziewulska, *Inna obecność*, Warszawa 2009, s. 125-126.

³² Witold Gombrowicz, op. cit., s. 103.

ponad czterdzieści lat fascynacji literaturą Gombrowicza był już wcześniejszy o rok spektakl *Błądzenie*, złożony z wielu różnych tekstów autora oraz uzupełniony wątkami zaczerpniętymi z jego biografii. W porównaniu z eklektyczną formą *Błądzenia*, do którego włączył reżyser także elementy rewii i operetki, *Kosmos* to powrót do teatru ascetycznego i ściśle uporządkowanego, zarówno w sensie kompozycyjnym, jak i formalnym. Wewnętrzne rozbieżności świata, jego niejednoznaczność oraz chaotyczność widoczne są tu jedynie na poziomie treści – na poziomie formy zachowuje reżyser szczególną spójność i harmonię. Na tę rozbieżność zwraca uwagę w swej recenzji spektaklu Beata Guczalska:

Przewrotność – i mistrzostwo – Jarockiego tkwi w tym, że fundamentalną niemożność dotarcia do sensu, chaos znaków i demoniczną zagadkowość wysyłanych nam komunikatów, ów „czarny, rozbełtany nurt” wyraża za pomocą formy logicznej, zdyscyplinowanej, „domkniętej”.³³

Podobnie jak w *Ślubie*, narracja spektaklu prowadzona jest na dwóch różnych płaszczyznach – perspektywę nadrzędną narzuca tok myślenia głównego bohatera i zarazem narratora powieści, Witolda (Oskar Hamerski), reszta zdarzeń, rozgrywających się bezpośrednio na oczach widza, stanowi „namacalną” egzemplifikację tej opowieści. Witold nie posiada jednak takiej mocy sprawczej, jaką obdarzony był narrator *Ślubu* – w przeciwieństwie do Henryka, nie „wydobywa świata z głębin podświadomości, buduje go z elementów rzeczywistości zewnętrznej”³⁴.

Aranżacja przestrzeni oraz scenografia (autorstwa Andrzeja Witkowskiego) również odpowiadają pod pewnym względem tej z krakowskiego przedstawienia. W pierwszej odsłonie spektaklu scena jest całkowicie pusta – tym razem jednak jasna, dobrze oświetlona, a przede wszystkim domknięta dwiema białymi ścianami, które stykają się w rogu sceny tworząc figurę trójkąta. Tym, co przykuwa uwagę, jest niezwykła symetria tej przestrzeni, ustalająca określony ład i harmonię. „Taka organizacja przestrzeni teatralnej zmusza do precyzyjnego wyznaczania sekwencji rytmicznych”³⁵ – zauważa Małgorzata Wielgosz – toteż każdy ruch, gest, momenty zawieszenia, pauzy między dialogami zostają ściśle odmierzone. W trakcie kolejnych scen przestrzeń ta wypełniana będzie pojedynczymi,

³³ Beata Guczalska, *Znaki chaosu czy sensu?*, „Didaskalia” 2005, nr 70, s. 54-56.

³⁴ Ibidem, s. 56.

³⁵ Małgorzata Wielgosz, *Rola rytmu w konstruowaniu rzeczywistości scenicznej „Kosmosu” Witolda Gombrowicza w reżyserii Jerzego Jarockiego*, [w:] *Muzyczność w dramacie i teatrze*, pod red. E. Rzewuskiej i J. Cymermana, Lublin 2013, s. 241.

współgrającymi z nią elementami (łóżko, stół, krzesła), ale też tymi, które porządek ów zakłócają (powieszony wróbel, patyk, dyszel).



5. *Kosmos*, reż. Jerzy Jarocki, Teatr Narodowy w Warszawie. Premiera: 16.10.2005 r.

Warstwa muzyczna, choć zredukowana do minimum, będzie mieć tu znaczenie szczególne – z jednej strony funkcjonuje bowiem jako jeden z elementów porządkujących świat sceniczny, sygnalizujący upływ czasu i wyznaczający określony rytm przedstawienia, z drugiej zaś akcentuje wszelkie zgrzyty i „nieprawidłowości” pojawiające się w obrębie owej pozornie harmonijnej struktury. Podobnie jak w krakowskim *Ślubie*, muzyczność przedstawienia rodzi się tu ze ścisłego, rytmicznego zespolenia ruchów, gestów oraz szczególnej intonacji słowa – a zatem jej źródłem jest w dużej mierze samo ciało aktora.

Doskonale obrazuje to już początkowa scena spektaklu, w której Witold i Fuks (Marcin Hycnar) marszowym krokiem wędrują po scenie w poszukiwaniu pensjonatu, zataczając przy tym kilka znaczących kręgów. Pochód nie przeszkadza im w prowadzeniu rozmowy, której rytm dostosowany zostaje do tempa kroków. Pojedyncze słowa: „świerki, sosny, płoty, domki, zielsko, trawa, rów, ziemia, grządki, pola, raz, dwa, raz, dwa...” stapiają się z dwudzielnym rytmem marszu, zyskując jakość czysto brzmieniową. Miarowo wypowiedane nazwy określające fragmenty leśnego krajobrazu brzmią zabawnie, groteskowo

i niewinnie. Zastosowanie tego samego chwytu formalnego w jednej z końcowych scen spektaklu, kiedy Witold odnajduje ciało powieszonego Ludwika, a następnie dokonuje jego profanacji, budzi trwogę i jest złowieszcze. Wypowiadana w rytm marszowych kroków sekwencja słów tym razem brzmi niepokojąco:

Pum pum pum pum

A B C D

Wróbel wisi ja idę

Patyk wisi ja idę

Kota powiesiłem i idę

Ludwik wisi a ja idę

Do nich

Na przełaj (...) ³⁶

Obie sceny wpisuje reżyser w porządek muzyczny, określony przez jednostajny rytm i specyficzne rozłożenie akcentów. Muzyczność w spektaklu wydobywana jest z każdego, najmniejszego nawet aktorskiego gestu, czynności pozornie nieznaczającej. Poszczególne działania aktorów – lepienie kulek przez Leona, uderzanie młotkiem w drzewo przez Kulkę, dobijanie się Witolda do drzwi Leny, czy obsesyjne przeszukiwanie pokoju Katasi zainicjowane przez Fuksa – wzmacniane są efektami akustycznymi, co czasem diametralnie zmienia ich pierwotne znaczenia. „Hałasy mówiące o bardzo prywatnych sprawach, dramatach, to biegnąca dalej zasada kontrapunktowania rytmów wewnętrznych tych ludzi”³⁷. Te rytmy – wyjaśnia sam kompozytor – „zderzają się w kakofonii dźwiękowej”³⁸.

Muzyka w *Kosmosie* sygnalizuje każde niepokojące i zagadkowe zdarzenie, dwuznaczne gesty bądź słowa postaci. Zawsze jednak jest to kilka zaledwie dźwięków – krótkich, zerwanych pośpiesznie fraz bądź pojedynczych, długo trzymany nut. Przeważająca część scen spektaklu obywa się bez muzyki *sensu stricto*, kiedy więc pojawia się ona nawet w postaci dwóch jedynie dźwięków (np. interwał seksty małej poprzedzający odnalezienie powieszonego wróbla), natychmiast zostaje dostrzeżona i jest w stanie pokierować uwagą widza.

Prócz omówionych do tej pory funkcji wszelkich akustycznych zdarzeń *Kosmosu*, zauważyć należy, iż muzyka jest tu po prostu jednym z elementów kompozycyjnych – nie

³⁶ Witold Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1994.

³⁷ *Rozproszyć*, ze Stanisławem Radwanem rozm. Agnieszka Olczyk, „Notatnik Teatralny” 2006, nr 41, s. 24.

³⁸ Ibidem, s. 24.

tylko przyczynia się do formalnego scalenia wszystkich tworzyw scenicznych, ale też wyznacza czas trwania poszczególnych scen. Bardzo częste *blackouty* są tu zawsze ściśle zsynchronizowane z sygnałem dźwiękowym, który zamyka w ten sposób pewną odrębną myśl i wprowadza widza w kolejną.

Przedstawienia Jarockiego przypominają muzyczne partytury, w których każdy element ma ściśle określone miejsce oraz zadanie do wykonania. Sens rodzi się tu z współdziałania i koherencji wszystkich środków – organicznego połączenia wizualnej i akustycznej sfery przedstawienia, podporządkowanych tej samej idei artystycznej. „Szukam w spektaklu jedności” – mówił Jarocki:

jedności celów i środków, i – jedności wszystkich komponentów. Nie jest to specjalnie odkrywcze, wszyscy wiedzą, że tak trzeba – brak tylko spektakli dysponujących tymi walorami³⁹.

W inscenizacjach reżysera nie ma miejsca na przypadek, każdy zastosowany chwyt teatralny jest wynikiem poszukiwania odpowiednich środków formalnych dla wyrażenia literackiej treści. Zasada ta ma zastosowanie również w przypadku przedstawień stanowiących kompilację kilku różnych tekstów, takich jak *Grzebanie* czy *Błądzenie*. Nie znaczy to jednak, iż sens kolejnych scen ujawnia się tu w postaci „gotowej” – raczej nieustannie wytwarza się na oczach widza, od którego wymaga się tu szczególnej czujności i kontemplacji. Poszczególne sceny jawią się bowiem jako precyzyjnie zaprojektowane konfiguracje znaków, sygnałów, obrazów i metafor, których sens jest wynikiem rodzących się tu interferencji. Muzyka, choć w strukturze tej raczej nie wysuwa się na plan pierwszy, w dużym stopniu koordynuje ów proces – sygnalizuje, organizuje, dookreśla.

Ukazany na przykładzie adaptacji dwóch utworów Gombrowicza minimalistyczny sposób funkcjonowania warstwy dźwiękowej w spektaklach Jarockiego odnieść można do większości przedstawień reżysera, choć oczywiście znajdują się także pewne wyjątki. Do takich należą spektakle, w których eksperymentuje reżyser z formą, uzupełniając ją o pokrewne teatrowi dramatycznemu gatunki, takie jak rewia, operetka czy słuchowisko: *Na czworakach* (1972) oraz *Non-stop-show* (1991) oparte na tekstach Tadeusza Różewicza, *Rzeźnia* Sławomira Mrożka (1975) oraz częściowo *Błądzenie* inspirowane twórczością i biografią Witolda Gombrowicza (2004). W spektaklach tych muzyka staje się nadrzędnym tworzywem, podporządkowującym sobie narrację sceniczną. Choć sposób kształtowania

³⁹ Jerzy Jarocki, *Dialog ze współczesnością*, [w:] *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, pod red. W. Dudzika, Warszawa 2007, s. 50.

żywiołu muzycznego w każdym z tych przedstawień jest inny, to jednak wskazać można elementy wspólne dla nich wszystkich, takie jak: songi, arie, chóry, a także liczne fragmenty instrumentalne, towarzyszące wypowiedziom werbalnym.

Powyższe zabiegi, które w przypadku Jarockiego miały charakter eksperymentu, zabawy czy też gry z konwencją, w przedstawieniach Grzegorzewskiego funkcjonują jako stały i obdarzony szczególnym znaczeniem element kompozycyjny. Żywioł muzyczny objawia się tu szczególnie intensywnie, jest wszechogarniający, a przede wszystkim niejednorodny. Muzyka w swych rozmaitych formach staje się nieodłącznym elementem tego teatru, stwarza go i definiuje.

Zanim po raz pierwszy spotkał się Grzegorzewski z Radwanem, muzykę do jego przedstawień pisali między innymi Stefan Kisielewski, Edward Pałłasz, Zygmunt Konieczny oraz Jerzy Maksymiuk. Dobór kompozytorów świadczył z jednej strony o wyraźnie sprecyzowanych oczekiwaniach dotyczących brzmieniowej warstwy przedstawienia, z drugiej zaś o dużej pokorze i szacunku względem muzyki jako sztuki, której sprawy oddawać wołał reżyser w ręce profesjonalistów. „Myślę, że muzyka istnieje potencjalnie w każdej scenie, a gdy kończą się środki teatralne, pojawia się naprawdę – mówił Grzegorzewski – można by powiedzieć żartobliwie, że moje spektakle to specyficzny balet, z którego powstaje jakaś muzyka”⁴⁰. Ostatecznie współtwórcą tego „baletu” stał się Stanisław Radwan, z którym zrealizował reżyser ponad sześćdziesiąt przedstawień, aż po ostatni spektakl z 2005 roku, którym był *On. Drugi powrót Odysa*.

Muzyczna narracja w przedstawieniach Grzegorzewskiego prowadzona jest inaczej niż w inscenizacjach Jarockiego, odmienny charakter mają tu też kompozycje Radwana, wśród których dominuje muzyka wokalna i wokarno-instrumentalna. Muzyczny żywioł tych przedstawień wywiedziony jest z tradycji kabaretowej i operetkowej, nieobcej obu artystom. Radwan bowiem przez kilka lat współpracował z krakowską Piwnicą pod Baranami, Grzegorzewski zaś wychowywał się na spektaklach łódzkiej operetki, w czasach jej największej świetności. Kabaretowo-operetkowe inklinacje obu twórców przeniesione zostały na grunt teatru dramatycznego, wpływając dość wyraźnie na jego kształt. Jak zauważa Małgorzata Dziewulska,

te skromne sceniczne żywioły okazały się zaskakująco pojemne, kiedy błyskawicznie przeszły szkołę wielkiego repertuaru dramatycznego. Persyflaże i

⁴⁰ Przed „Powolnym ciemnieniem malowideł”, z Jerzym Grzegorzewskim rozm. przepr. Zbigniew Taranienko, [w:] *Katalog praskiego Quadriennale’87*. Cyt. za: *Palę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*, pod red. E. Bułhak, Warszawa 2005, s. 65.

parodie, podszyte Witkacym, Beckettem, zostały przymuszone do obsługiwania wielkiej literatury. Autoironia i sabotaż konwencji, krytyczna przenikliwość w stosunku do powagi rosły do formatu nowoczesnej dyscypliny myślenia. Muzyka Radwana, zaprzyjaźniona z parodią muzyczną, musicaliem, swingiem, sobie tylko znaną drogą wchłania gatunki z przeciwnego bieguna: organy, hymn, elegię, liturgiczny recytatyw, arię tragiczną⁴¹.

Owa różnorodność form i gatunków muzycznych, które wypełniają spektakle Grzegorzewskiego, koresponduje z bogactwem i eklektyzmem pozostałych tworzyw scenicznych – literatury, którą stanowi montaż luźno powiązanych ze sobą utworów, należących czasem do zupełnie różnych epok i prądów literackich, a także scenografii, łączącej rozmaite style, konwencje i w szerokim kontekście operującej teatralną metaforą.

Swoistą muzyczność teatru Jerzego Grzegorzewskiego implikuje już sam dobór tekstów literackich – dramaty Stanisława Wyspiańskiego, Antoniego Czechowa, utwory Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza czy wreszcie Tadeusz Różewicza – to teksty o szczególnym rytmie i dynamice wypowiedzi, a także mocno wyeksponowanych brzmieniowych jakościach słowa. W przypadku dramatów Gombrowicza czy Witkacego muzyczny charakter ma już sama kompozycja tekstu, ukształtowana zwykle na wzór partytury orkiestrowej, z charakterystyczną metodą budowania napięć, momentów kulminacji i finałów (od scenicznego *piano* przez *crescendo* aż po finałowe *forte* bądź *subito piano*).

W kategoriach muzycznych myślał Grzegorzewski także o przestrzeni teatralnej, w której zawsze szukał właściwego miejsca dla wyartykułowania poszczególnych sensów. „Słyszał przestrzeń. Wydobywał z niej napięcia, ekwiwalenty brzmienia, dźwięków wysokich i niskich, interwały, synkopy”⁴² – pisał po śmierci reżysera Grzegorz Niziołek. Konsekwentnie realizowana przez Grzegorzewskiego idea „umuzyczniania” scenicznego świata swoje odbicie znalazła również w scenografii, którą bardzo często współtworzą elementy orkiestrowego instrumentarium – czarne pudła fortepianów, puzony, pianina bądź puste pulpity do nut. Zniszczone, wybrakowane instrumenty bądź jedynie pewne ich fragmenty (struny, klawiatury, młotki, pudła rezonansowe) stają się stałym elementem teatralnego krajobrazu, jednakże odartym ze swej pierwotnej, muzycznej funkcji. Jak zauważa Małgorzata Sugiera, przedmioty te „z łatwością przyjmują na siebie wszystkie «role», jakie

⁴¹ Małgorzata Dziewulska, *Prugatorio*, [tekst dołączony do płyty *Coś co zginęło szuka tu imienia*, zawierającej kompozycje Stanisława Radwana dla teatru Jerzego Grzegorzewskiego], Narodowy Instytut Audiowizualny, 2011, s. 8.

⁴² Grzegorz Niziołek, *Nieutralne piękno*, „Rzeczpospolita” nr 89, 18.04.2005.

narzucają im w świecie przedstawionym słowa i gesty scenicznych postaci”⁴³. Ich pojawienie się ma więc czasem znaczenie czysto funkcjonalne, innym zaś razem w zespoleniu z treścią przedstawianego tekstu urasta do rangi symbolu:

Klawiatury, struny, młoteczki fortepianów w *Weselu* stwarzały plastyczną sugestię przestrzeni dźwięczącej „chaty rozśpiewanej”. Szklane płytki, spoczywające na pulpitych smyczkowych, budowały oddzielającą bohaterów *Wnętrza* od złej nowiny – metaforę nie-zapisanego losu. W *Ślubie* złote suwaki puzonów ustawione pionowo określały dworski blichtr i ceremoniał. W *Czajce* krakowskiej wreszcie pusta, stojąca na uboczu skrzynia fortepianu służy jako ławka Dornowi⁴⁴.

Utkany z metaforycznych i onirycznych obrazów świat przedstawień Grzegorzewskiego pełen jest różnorodnych dźwięków i muzycznych asocjacji, które akcentują i uwypuklają pewne tropy myślowe, którymi podąża reżyser. Jeśli jednak nie zostaną one „właściwie” uchwycone przez widza, mogą jeszcze bardziej zamazać rodzące się tu sensy.

Choć w swym ostatecznym kształcie konstruowana rzeczywistość teatralna nie zyskuje tak bardzo spójnej i harmonijnej formy, jaką operuje w swych przedstawieniach Jarocki, to jednak i tu decydujące znaczenie zyskuje rytm. Swoistej rytmizacji podlegają zarówno działania aktorów, jak i sama przestrzeń, którą nieustannie się „ożywia” poprzez koincydencje ruchu, dźwięków i aktorskiego gestu. Znaczenie ma tu rozłożenie muzycznych akcentów, ale też pauz i momentów ciszy. Podstawowa warstwa dźwiękowa jest więc bardziej wynikiem „rytmicznego grania” aktorów niż kompozytorskiej ingerencji. Trafnie charakteryzuje ją Agnieszka Olczyk w swoim szkicu poświęconym muzycznym przestrzeniom w spektaklach Grzegorzewskiego:

Aktorzy – poprzez precyzyjne ruchy, gesty, ale także barwę głosu, czystość (lub fałszywość) ich brzmienia – wnoszą ze sobą odmienne tonacje, fascynujące rytmy. Budują napięcia w harmonii – choć częściej dysonanse – ze swoimi partnerami, ze scenografią, z arytmiczną przestrzenią⁴⁵.

Nad tą pierwotną i najprostsza warstwą akustyczną wytwarza się sfera dźwięków uporządkowanych w sensie *stricte* muzycznym – instrumentalnych i wokalnie-

⁴³ Małgorzata Sugiera, *Między tradycją...*, op. cit., s. 53.

⁴⁴ Elżbieta Morawiec, *Grzegorzewski, czyli sztuczność lub nicość*, „Dialog” 1980, nr 3, s. 130-136.

⁴⁵ Agnieszka Olczyk, *Muzyczne przestrzenie Jerzego Grzegorzewskiego i Stanisława Radwana*, [w:] *Muzyczność w dramacie i teatrze*, op. cit., s. 223.

instrumentalnych utworów Stanisława Radwana. Najbardziej rozpoznawalną część tych kompozycji stanowią songi oraz arie rozpisane na pojedyncze głosy aktorskie bądź partie chórne. Ich rozmiar, tonacja, faktura, stylistyka, rodzaj zastosowanego instrumentarium oraz sposób wykonania zmieniają się w zależności od charakteru sceny, której służą. Jednym razem są to bardzo intymne pieśni solowe, kiedy indziej zbiorowe finały wokalne rodem z rewii bądź wodewilu. Niemal zawsze wykonywane są na żywo z towarzyszeniem kameralnego zespołu bądź pojedynczych muzyków, usytuowanych na scenie.

Pod względem stylistyki utwory wokalne w przedstawieniach Grzegorzewskiego oscylują między songami Kurta Weilla a operetkowymi ariami, wykonywanymi zawsze z przesadną ekspresją i sztuczością, podkreślającymi teatralność przedstawianego świata. Wśród utworów tych zdarzają się również piosenki ludowe, stylizowane („Hej Krywaniu, Krywaniu wysoki...” w spektaklu *Halka-Spinoza*), pieśni przypominające liturgiczne recytatywy („Każdemu daj śmierć jego własną Panie...” w *Śmierci w starych dekoracjach*), a także operowe arie („Und wie man sagt...” w *Duszyńce*).

Wprowadzane przez Radwana utwory wokalne nie pełnią tu bynajmniej roli ozdobników ani też kontrapunktu w stosunku do akcji dramatycznej – nie rozbijają struktury przedstawienia, a wręcz przeciwnie, swoim rytmem i brzmieniem sprzyjają jej scaleniu. Songi stanowią jeden z najważniejszych elementów kompozycyjnych tego teatru, w decydujący sposób wpływający na kształt oraz odczytanie scenicznego obrazu. Nie tylko bowiem wydobywają „muzyczność” tekstu literackiego, ale często sytuują go w nowym kontekście interpretacyjnym. Ponadto wchodzą w ścisłe korelacje z innymi elementami teatralnej rzeczywistości, tworząc sieć wzajemnych sprzężeń, napięć i rozładowań. Procesy te stają się najbardziej widoczne w inscenizacjach tekstów Gombrowicza i Witkacego – uzupełnionych zwykle największą liczbą piosenek, pieśni i arii. Rzec można nawet, iż włączanie songów w obręb projektowanego przez obu pisarzy świata przedstawionego stało się inscenizacyjną strategią Grzegorzewskiego stosowaną wobec tej literatury. Owa strategia najpełniejszy swój wyraz zyskała bodaj w *Operetce* Gombrowicza, zrealizowanej w 2000 roku na deskach Teatru Narodowego w Warszawie. Rok później powstała również telewizyjna wersja tego przedstawienia, która pozwala przyjrzeć się bliżej kompozycyjnej precyzji oraz poszczególnym sposobom „umuzyczniania” spektaklu.

Nadając swemu dramatowi muzyczną formę Gombrowicz miał świadomość, iż tekst stanie się nie lada wyzwaniem dla inscenizatorów: z jednej bowiem strony *Operetka*

winna być od początku do końca tylko operetką, nienaruszalną i suwerenną w swoich operetkowych elementach, z drugiej ma być jednakże patetycznym ludzkości dramatem⁴⁶.

Na tę zasygnalizowaną przez autora trudność Grzegorzewski znalazł metodę – jego *Operetka* aż nadto staje się modelowym przykładem gatunku, z wszystkimi jego konwencjonalnymi atrybutami, po to, by wyostrzyć odsłaniane stopniowo pęknięcia i rysy tej formy. Operetkowy świat Grzegorzewskiego jest doskonały i niedoskonały zarazem – jest muzyka, ale zamiast orkiestry aktorom akompaniuje jedynie jeden pianista; jest śpiew, ale „kaleki”, karykaturalny; rewiowy taniec zastępują podskoki i fikołki aktorów; zaś kulminacyjna scena balu z II aktu pozbawiona zostaje rozmachu i dynamiczności. Operetka ta jest więc wynaturzona i koślawą, tak jak przedstawiony w dramacie Gombrowicza świat arystokracji zmierzający ku upadkowi, a podtrzymywany jedynie „dzięki powtarzanym, sztucznym pozom, kostiumom i absurdalnym konwenansom”⁴⁷.

W kreacji tego świata songi odgrywają rolę szczególną, podkreślając jego groteskowość, sztuczność i pompatyczność. Jako przykład posłużyć może nieudolność pierwszej, reprezentacyjnej pieśni Szarma (Ignacy Gogolewski), przerywanej brakiem oddechu i zgaśnięciem. Kolejne wykonania, choć muzycznie lepsze, wypadają równie groteskowo – oto bowiem słynną gombrowiczowską frazę „Jam hhabia Szahm/ Zdobywca dam!/ Jam bihban Szahm/ I lampart Szahm”⁴⁸ śpiewa podeszły wiekiem mężczyzna, któremu trudność sprawia powstanie z krzesła. Poprzez muzykę ośmieszony zostaje także zniewieściały mistrz mody Fior (Wojciech Malajkat), który zamiast nieść nadzieję na odświeżenie starego porządku i dokonanie „wielkich rzeczy”, poraża jedynie swą delikatnością w śpiewanej falsetem pieśni („Bo jam jest Fior/ Jam mistrz jest męsko-damskich mód/ Jam stroju mistrz! (...)”⁴⁹) Jak zauważa Monika Kwaśniewska, w spektaklu Grzegorzewskiego rozpad dawnego świata w dużej mierze wydaje się wynikać także z kryzysu „męskości”:

Zarówno hrabia Szarm, jak i Firulet grani są przez starszych aktorów (...) Sprawiają wrażenie słabych i chorych, a ich zaloty do bezwolnej, młodziutkiej Albertynki wywołują jedynie uśmiech politowania i współczucie. (...) Stara generacja obumiera, a mający wyznaczyć jej nowe tory Fior nie jest w stanie ani dostrzec

⁴⁶ Witold Gombrowicz, *Operetka*, [w:] idem, *Dramaty*, op. cit., 235.

⁴⁷ Monika Kwaśniewska, *Rewolucja w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego i w teatrze Jana Klaty*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, pod red. Doroty Jarząbek, Marcina Kościelniaka i Grzegorza Niziołka, Kraków 2010, s. 209.

⁴⁸ Witold Gombrowicz, *Operetka...*, op. cit., s. 243.

⁴⁹ Ibidem, s. 248.

syntomów starości, ani stworzyć nowego, wystarczająco nośnego i skutecznego wzorca⁵⁰.

Bohaterowie ci działanie zastępują lirycznymi pieśniami, opiewającymi ich domniemaną wielkość. Muzyka i wypełniające spektakl pieśni nie tylko podkreślają komizm sytuacyjny, ale także charakteryzują bohaterów – wyolbrzymiając ich charakterystyczne rysy i słabości. Swoje songi, pieśni i arie posiadają w spektaklu niemal wszystkie ważniejsze postaci – począwszy od wspomnianych już Szarma i Fiora, przez niewinną Albertynkę, aż po groźnie brzmiącego Hrabiego Hufnagiela. Utwory te stanowią parodię operetkowych arii, jednocześnie zaś – na wzór Brechtowskich songów – wydobywają *gestus* postaci (marszowy krok Hufnagiela, zniewieściały gest Fiora czy charakterystyczna „zgaga” Szarma). Prócz partii solowych umuzycznione w spektaklu Grzegorzewskiego zostają także wszystkie komentarze Grupy Pańskiej, stanowiącej tym samym śpiewający i tańczący chór kameralny.

Na poziomie treści rola fragmentów śpiewanych w inscenizacji Grzegorzewskiego odpowiada tej, jaką przeznaczył im sam autor dramatu – operetkowa forma wraz ze swym skonwencjonalizowanym zestawem gestów, dialogów i teatralnych chwytów uwypukla sztuczność i skostnienie chylącej się ku upadkowi arystokracji. Na poziomie samej struktury przedstawienia songi zyskują funkcję elementu scalającego, wyznaczającego rytm i porządek poszczególnych scen. Przede wszystkim zaś w naturalny sposób dynamizują akcję i działania bohaterów, rozkładają akcenty, wzmacniają kulminacje i finały.

Zamiłowanie do piosenki, arii, wodewilu i kabaretu, które w *Operetce* zyskało swój szczególny wymiar ze względu na specyficzną formę dramatu Gombrowicza, określić można mianem znaku rozpoznawczego teatru Grzegorzewskiego, czego najpełniejszym dowodem stały się takie przedstawienia, jak *Usta milczą dusza śpiewa*, *La Bohème*, *Halka Spinoza...* czy wreszcie *Tak zwana ludzkość w obłądzie*. W tym ostatnim przedstawieniu, zrealizowanym przez reżysera kilkakrotnie (po raz pierwszy w 1987 roku na scenie Teatru Studio w Warszawie, następnie w Starym Teatrze w Krakowie i wreszcie w Teatrze Telewizji) songi stają się sposobem na połączenie kilkunastu różnych tekstów Witkacego, którym nadaje reżyser tytuł zaginionego dramatu autora, *Tak zwana ludzkość w obłądzie*.

Telewizyjna wersja spektaklu z 1998 roku pozwala prześledzić zastosowaną przez reżysera strategię inscenizacyjną, polegającą nie tylko na zestawieniu wybranych fragmentów różnych utworów literackich tego samego autora, ale przede wszystkim na zespoleniu ich za

⁵⁰ Monika Kwaśniewska, op., cit., s. 212-213.

pomocą muzyki i śpiewu. Metoda, którą posługuje się tu Grzegorzewski, wydaje się szczególnie istotna przede wszystkim dlatego, iż odnaleźć ją można także w innych, stanowiących kompilację różnych tekstów literackich, spektaklach reżysera.

Główny wątek fabularny *Tak zwanej ludzkości w obłędzie* wyznacza sztuka *Oni* Witkiewicza, traktująca o romansie intelektualisty Kaliksta Bałandaszka (Krzysztof Romanek) i aktorki Spiki (Beata Fudalej), a także zbliżającej się nieuchronnie rewolucji społecznej pod przewodnictwem Tefuana (Jan Nowicki), zapowiadającego zagładę sztuki. W istocie temat ten staje się jedynie punktem wyjścia dla ukazania całej serii literackich motywów oraz filozoficznych i estetycznych konceptów charakterystycznych dla twórczości autora *Szewców*. Ich listę próbuje nakreślić w recenzji krakowskiej wersji przedstawienia Kazimierz Kania:

Są tu znakomicie widoczne i słyszalne charakterystyczne dla teatru autora "Matki" jakości dramaturgiczne, psychologiczne, filozoficzne, estetyczne: surrealizm dziwności i niezwykłości, naturalności w nienaturalnym, snów i możliwych niemożliwości; seria naskakujących na siebie żywych obrazów; narastanie kierunkowych napięć dynamicznych, dziwność postaci, strojów, nazwisk; groteskowe figury uproszczonej psychologii - bohaterowie jako manekiny, automaty, marionetki; dojmujące odczucie obcości i wrogości bytu; wykrzywione istnienie w wyolbrzymionej matni; zamach społecznej mechanizacji na indywidualność; demonizacja totalna; wszechżargon filozoficzno - scientystyczny - uczniowski; walka płci; męki nienasycenia metafizycznego; amoralna tytaniczność bohaterów; pokusy totalitaryzmu i lęki wobec sił destrukcji; nihilistyczny bezsens wszystkiego, zapadający się pod maską siły w ruinę marność; koszmar istnienia podrygującego od tragizmu do błazeństwa (...)⁵¹.

W owej mnogości wątków, tematów i filozoficznych problemów nietrudno się pogubić, dlatego też w specyficzny sposób organizuje Grzegorzewski sceniczną rzeczywistość nadając jej ramy „teatru w teatrze” oraz opatrując ją licznymi komentarzami w postaci piosenek. Kluczową rolę odgrywa tu Chór Witkacych, nawiązujący do słynnego *Autoportretu wielokrotnego* – fotografii z lat wojennych przedstawiającej Witkiewicza oraz jego cztery lustrzane odbicia. Ożywiony „portret Witkacego” to pierwszy obraz spektaklu, z którym konfrontuje się widza – pięciu mężczyzn w wojskowych mundurach w milczeniu gra w karty przy drewnianym stole. W kolejnej odsłonie ten pięcioosobowy chór wykona jedną z

⁵¹ Kazimierz Kania, *Witkacy, Grzegorzewski*, „Słowo Powszechne” nr 107, 09.07.1992.

najważniejszych pieśni spektaklu – pochodzący z libretta do *Panny Tutli-Putli* fragment partii Milionerów:

Ostatnie to chwile wielkich osobników,
Użyjmy życia chociażby do mdłości.
Zrywajmy kwiatki z cienistych trawników,
Póki nie zdepcie ich but wszech-miłości.

Demony wszystkich krajów
Łączcie się między sobą.
Zanikających rajów
Jedyną jesteśmy ozdobą⁵².

Znaczenie mają tu nie tylko słowa pieśni – zapowiadające zbliżającą się katastrofę – ale również miejsce i sposób jej wykonania. Scenerię dla patetycznego na swój sposób śpiewu stanowi ogołocony las, pokryty mgłą. Spomiędzy powyginanych brzoź wyłania się chór umundurowanych mężczyzn – ocalałych, lecz przegranych. Ta sama pieśń pojawi się jeszcze raz w jednej z końcowych scen spektaklu – tuż po zniszczeniu galerii Kaliksta i jego ostatnim monologu: „Jestem sam i absolutnie nie wiem, po pierwsze, kim jestem, po drugie, po co jestem, po trzecie...Trzeciego punktu nie ma. Kto i po co – oto są dwa podstawowe pytania człowieka! Jak! Jest jeszcze jedno pytanie: jak? I na to odpowiadam: jeżeli dwa pierwsze pozostają bez odpowiedzi – to wszystko jedno jak”. Wyłaniają się tu dwie zasadnicze funkcje Chóru Witkacych w odniesieniu do treści spektaklu – po pierwsze poszczególne songi objaśniają i komentują akcję, po drugie wyprzedzają rozwój wypadków, działając jako katalizator.

Wszystkie utwory wokalne pojawiające się w przedstawieniu Grzegorzewskiego – zarówno pieśni solowe, jak i chóralne songi – nierozzerwalnie łączą się z fabułą, stanowiąc umuzycznioną wersję pewnych sytuacji dramatycznych bądź też konkretnych kwestii postaci zaczerpniętych z tekstów Witkacego. Pomiędzy dialogami aktorów a partiami śpiewanymi stawia reżyser znak równości, co sprawia, że jedno i drugie w takim samym stopniu odpowiadają za prowadzenie narracji. Niemniej jednak to właśnie muzyka jest elementem spajającym i organizującym złożoną materię spektaklu. Jej refrenowość sprawia, iż wątki poszczególnych utworów Witkiewicza układają się w całość, przybierając postać muzycznych wariacji z jednym, przetwarzanym tematem. Pewne piosenki wykonywane są kilkakrotnie,

⁵² Zob. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Panna Tutli-Putli*, [w:] idem, *Dramaty*, tom I, oprac. J. Degler, Warszawa 1996.

często przez różne postaci i przy diametralnych zmianach ich wyrazu. Muzyczne *leitmotivy* dynamizują akcję i wyznaczają rytm przedstawienia, jak rozpisany na kilka głosów zbiorowy song-komentarz, powracający nieustannie w różnych scenach spektaklu:

Po takim żarciu trzeba się bawić
W orgiach miłości po uszy się pławić
Czas tak ucieka jak jaki Express
Gońmy go gońmy jak zająca pies

Podobnie jak w *Operetce*, groteskowość partii śpiewanych, okraszonych często tanecznym ruchem i gestem, przyczynia się tu do ujawniania właściwych dramatów postaci. Piosenki w inscenizacjach Grzegorzewskiego nigdy nie funkcjonują jedynie jako rozwiązanie czysto formalne, ozdobnik bądź teatralny chwyt, mający uczynić spektakl bardziej atrakcyjnym dla widza. Ich obecność zawsze umotywowana jest akcją sztuki, nawet jeśli ta jest efektem literackiej kompilacji. Choć swym charakterem, a także samym brzmieniem, przypominają często Brechtowskie songi to jednak celem ich jest wprowadzanie widza w świat teatralnej fikcji, nie zaś dystansowanie go do niej.



6. *Tak zwana ludzkość w obłądnie*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Stary Teatr w Krakowie im. H. Modrzejewskiej. Premiera: 17.05. 1997 r.



7. *Operetka*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy w Warszawie. Premiera: 25.06.2000 r.



8. Hrabia Hufnagiel (Mariusz Benoit) i Mistrz Fior (Wojciech Malajkat).
Operetka, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy w Warszawie. Premiera: 25.06.2000 r.

4. Muzyczne pejzaże przedstawień Krystiana Lupy

Ilustracyjna funkcja muzyki scenicznej w większości przedstawień dramatycznych bez wątpienia wysuwa się na plan pierwszy. Nic więc dziwnego, że to właśnie o takim sposobie oddziaływania warstwy dźwiękowej w teatrze najczęściej wspomina się w recenzjach oraz szkicach poświęconych konkretnym inscenizacjom. W *Nowym słowniku języka polskiego* „ilustracja muzyczna” zdefiniowana zostaje jako „muzyka skomponowana do jakiejś sztuki, widowiska teatralnego, filmu, itp. dla wzmocnienia i pogłębienia wrażeń estetycznych”⁵³, sam zaś czasownik „ilustrować” w znaczeniu książkowym znaczyć będzie tyle, co „uzupełniać, przedstawiać, unaoczniać coś za pomocą obrazów, fotografii, filmów, wykresów, muzyki, itp.”⁵⁴. W kontekście tych definicji „ilustrowanie” to przede wszystkim proces polegający na dookreślaniu, obrazowaniu i intensyfikowaniu wygenerowanych już wcześniej znaczeń. Ilustracyjna rola muzyki teatralnej ograniczałaby się zatem do podkreślania czy też potęgowania pewnych sensów, stanów i emocji wyrażanych przez inne elementy przedstawienia. Tak też rozumie ją Patrice Pavis, zaznaczając, iż w tym wypadku zasadniczym zadaniem muzyki jest „oddanie atmosfery charakterystycznej dla sytuacji dramatycznej”⁵⁵.

Etymologia słowa „ilustracja” (z łac. *illustratio*) wskazuje jednak na znacznie szerszy zasób konotacji – poza „unaocznieniem” oznacza ono bowiem również „rozjaśnienie”, odsyłając tym samym również do wydobywania ukrytych bądź niewypowiedzianych wprost sensów. Podobnie rozumieć należy angielskie słowo „illustrate”, które tłumaczy się między innymi jako „rozjaśnianie, rozświećlanie czegoś”, a także „rzucanie światła na coś”.

Zgodnie z tymi definicjami ilustracja muzyczna w teatrze stanowi nie tylko tło, bądź jak chce Pavis, „emocjonalną ramę dla całości przedstawienia”⁵⁶, ale też pozwala zwrócić uwagę na to, co nieczytelne, niewidoczne i niewypowiedziane wprost. Nie jest więc tylko prostym powtórzeniem znaczeń niesionych przez inne tworzywa teatralne, ale służy wyłanianiu się nowych sensów, stwarzanych „tu i teraz” – w trakcie pojedynczego, indywidualnego aktu percepcyjnego. Oczywiście nie we wszystkich przedstawieniach ów proces emergencji znaczeń przy udziale muzyki widoczny będzie w takim samym stopniu. Bardzo wiele zależy tu od nadrzędnego zamysłu artystycznego, któremu towarzyszyć winno szczególne porozumienie na linii reżyser – kompozytor. Zadaniem kompozytora jest zatem właściwe odczytanie intencji reżysera, zrozumienie języka teatralnego, jakim się on posługuje,

⁵³ *Nowy słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 269.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 269.

⁵⁵ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, op. cit., s. 315.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 314.

ale też – jak zauważa Jacek Ostaszewski – „poznanie potrzeb aktora”⁵⁷. Owo artystyczne zestrojenie oraz zgodność celów stają się zazwyczaj gwarantem pogłębienia i wzmocnienia znaczenia muzyki w przedstawieniu – nawet wówczas, gdy warstwa dźwiękowa ograniczona zostaje w nim do minimum. W takich okolicznościach niemotywowana fabularnie muzyka, zarówno ta pochodząca ze sceny, jaki i z niewidocznego dla widzów źródła, stanowić może niezwykle bogatą sferę znaczeń – nie tylko bowiem dopełnia słowo, przestrzeń i działania aktora, ale staje się również samodzielnym nośnikiem sensu, w wybranych momentach odciążającym pozostałe tworzywa sceniczne.

W polskim teatrze dramatycznym ostatniego dwudziestolecia nietrudno o wskazanie przedstawień, w których taki sposób funkcjonowania warstwy audialnej doprowadzony zostaje do perfekcji. Wystarczy chociażby przywołać niektóre spektakle Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego z muzyką Stanisława Radwana, fragmenty przedstawień Anny Augustynowicz, Agnieszki Glińskiej i Piotra Cieplaka, czy wreszcie efekty wieloletniej współpracy scenicznej Krystiana Lupy i Jacka Ostaszewskiego. To właśnie w twórczości ostatniego duetu owa szersza definicja muzycznej ilustracji znajduje swe pełne odbicie.

Muzyka stanowiła zawsze istotny element teatru Krystiana Lupy – dało się to zauważyć już w pierwszych inscenizacjach, zrealizowanych na scenie Teatru im. C. K. Norwida w Jeleniej Górze. Tło dźwiękowe zmieniało się tu w zależności od charakteru i treści przedstawienia, niemniej jednak pozostawało zawsze ściśle skoordynowane z akcją i pozostałymi tworzywami scenicznymi. Doniosłość warstwy muzycznej w jeleniogórskich przedstawieniach reżysera podkreśla Janusz Degler, ówczesny kierownik literacki teatru:

W *Nadobnisiach...* majestatycznemu pochodowi postaci wkraczających z widowni na scenę towarzyszył przejmujący fragment *Bachians brasileiras* Villa-Lobosa, w prologu do *Pragmatystów* były to wariacje na temat *Andaluze* Granadosa. Do *Życia człowieka* muzykę napisał Bogdan Dominik. Był to piękny walc, wykonywany na żywo przez kwartet muzyczny. Aktorzy skupieni w jednym miejscu rozpoczynali taniec, ale po chwili melodia gwałtownie się urywała i wszyscy zastygali w bezruchu, by po krótkiej przerwie znowu ruszyć do tańca. Powtarzali to kilka razy. Ta scena miała niezwykle urodę i ekspresję.⁵⁸

⁵⁷ Zob. *Nie jestem entuzjastą teatru*, z Jackiem Ostaszewskim rozm. przepr. Daniel Cichy, „Teatr” 2008, nr 9.

⁵⁸ Janusz Degler, „*Pestka*”, czyli *Krystian Lupa w Jeleniej Górze. Wspomnienia kierownika literackiego*, „Didaskalia” 2009, nr 90, s. 19.

Muzykę do swych spektakli Lupa dobierał wówczas samodzielnie bądź też korzystał z pomocy kierowników muzycznych i kompozytorów: Bogdana Dominika (*Życie człowieka; Pieszo; Pragmatyści*) oraz Marcina Krzyżanowskiego (*Maciej Korbowa i Bellatrix*). Bez względu na to, czy warstwę dźwiękową stanowiły tu muzyczne cytaty, czy też utwory skomponowane pod konkretne sceny, stawała się ona znaczącym komponentem tego teatru, co dostrzegali często krytycy. O *Życiu człowieka* Leonida Andrejewa tak pisała recenzentka „Słowa Powszechnego”:

Na osobną – i szczególną uwagę zasługuje w tym spektaklu oprawa muzyczna Bogdana Dominika. Nie wiem, jak ukształtowałby się nastrój – bez tego elementu. Czy w ogóle dałoby się go ukształtować. (Danuta Górka, *Człowiek i śmierć*, „Słowo Powszechne” 1997, nr 3)⁵⁹

Na symboliczny wymiar muzyki w *Przezroczystym pokoju* zwracał zaś uwagę Tadeusz Burzyński:

Coraz głośniej krzyczy kantata Bacha. A potem z ciszy wyłania się jeden z najbardziej tragicznych utworów w muzyce światowej – Adagio – z Kwintetu smyczkowego Schuberta. Powoli, ceremonialnie przygotowuje się bohater do samobójstwa; rozbiera się, chcąc jak gdyby nagością przywrócić sobie stan niewinności. Jeszcze tylko muzyka trzyma go między istnieniem a śmiercią. I stamtąd spada popchnięty przez siebie w ciemność. (Tadeusz Burzyński, *Twórcza przygoda*, „Gazeta Robotnicza” 1979, nr 37)⁶⁰

Nakreślony wyraźnie już w pierwszych przedstawieniach sposób podejścia do muzyki oraz jej roli w spektaklu teatralnym konsekwentnie rozwijany będzie w kolejnych projektach inscenizacyjnych Lupy, realizowanych już na deskach innych teatrów. Poszerzy się wówczas grono współpracujących z reżyserem kompozytorów, wśród których znajdą się tacy artyści, jak Stanisław Radwan, Jacek Ostaszewski, Paweł Szymański czy Tomasz Stańko.

Jak zauważa Grzegorz Niziołek, „muzyka w przedstawieniach Lupy to nie tylko jeden ze środków teatralnej ekspresji, ale również temat i problem”⁶¹. Bohaterowie wystawianych przez reżysera dramatów nader często bowiem w sposób szczególnie intensywny przeżywają muzyczne uniesienia, jak również dyskutują o samej istocie muzyki.

⁵⁹ Fragment recenzji przedrukowany w: „Didaskalia” 2009, nr 90, s. 14.

⁶⁰ Fragment recenzji przedrukowany w: „Didaskalia” 2009, nr 90, s. 16-17.

⁶¹ Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia: Teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1997, s. 89.

Rozważania na jej temat pojawiają się w między innymi w *Maltem* Rainera Marii Rilkego, *Człowieku bez właściwości* Roberta Musila, czy wreszcie w *Rodzeństwie* i *Wycinie* Thomasa Bernharda. Dyskutują o niej także bohaterowie eksperymentalnych i w dużej mierze improwizowanych przedstawień, takich jak *Factory 2*, *Poczekalnia.0* czy *Miasto snu*. Co ważne, nawet w spektaklach, które nie dotyczą w sposób bezpośredni spraw związanych z muzyką, jej pojawianie się jest zwykle ściśle powiązane z akcją – emocjonalnym stanem bohaterów bądź określoną sytuacją dramatyczną. Jak zauważa Tadeusz Kornaś, „jest to przestrzeń dźwięków całkowicie zintegrowana z tym, co robią aktorzy”, która czasem tak silnie „zlewa się z tokiem działań, że widzowie przestają ją dostrzegać”⁶².

Kiedy jednak głębiej wsłuchać się w ów dźwiękowy pejzaż, okaże się, że stanowi on nie tylko źródło znaczeń i symboli bezpośrednio związanych z akcją sceniczną, ale także szeregu kulturowych, filozoficznych i estetycznych konotacji odnoszących się do historii i teorii muzyki. Dzieje się tak za sprawą muzycznych cytatów, odgrywających znaczącą rolę w inscenizacjach Lupy. Ich pojawienie się jest czasem dyktowane treścią wystawianego utworu, jak w przypadku prozy Bernharda czy Musila, innym razem stanowi wynik poszukiwania odpowiedniej ilustracji muzycznej dla przedstawianych sytuacji, konfliktów, namiętności i wewnętrznych przeżyć bohaterów. We wczesnych inscenizacjach zapożyczone kompozycje to przede wszystkim muzyka klasyczna – utwory Jana Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Franza Josepha Haydna, Ludwiga van Beethovena, Johannes Brahmsa, czy wreszcie Gustawa Mahlera. Ten dość wyraźnie zakreślony krąg muzycznych inspiracji uzupełniają czasem utwory popularne, jak *Bésame mucho* w *Mistrzu i Małgorzacie* czy *Szał niebieskich ciał* zespołu Maanam w *Bezimiennym dziele*. W *Szkicach* z „Człowieka bez właściwości” muzyka Mahlera i Schuberta skontrastowana zostaje zaś z rytmicznym utworem zespołu Dead Can Dance, kojarzonym z nurtem *world music*. Wraz z *Factory 2*, inspirowanym życiem i twórczością Andy’ego Warhola muzyka współczesna, a nawet popkulturowa, znacznie częściej pojawiać się w przedstawieniach reżysera, co związane będzie z jednej strony ze zmianą tematyki i poruszanych problemów (wielką literaturę zastępują biografie ikon popkultury oraz improwizowane historie dnia codziennego), z drugiej zaś z eksplorowaniem nowych środków formalnych (zbiorowa kreacja; materiały wideo rejestrowane w trakcie prób i włączane do przedstawienia; przekraczanie granicy między sceną a widownią).

⁶² Tadeusz Kornaś, *Tygiel*, „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18-19, s. 216.

Począwszy od lat dziewięćdziesiątych, a ściślej – spektaklu *Kalkwerk* wystawionego na scenie Starego Teatru w Krakowie – o muzycznym obliczu teatru Krystiana Lupy w dużej mierze zaczęły decydować kompozycje Jacka Ostaszewskiego, z którym rozpoczął reżyser wieloletnią współpracę. Dla obu artystów była to również pierwsza sceniczna próba zetknięcia się twórczością Thomasa Bernharda oraz „muzycznością” jego dramatów. Początek współpracy z reżyserem tak wspomina Ostaszewski:

Krystian znał muzykę „Osjana”, a ja widziałem jego wcześniejsze spektakle: „Ślub”, „Marzycieli”, „Braci Karamazow”. Mimo to rozpoczęcie współpracy nad „Kalkwerkiem” było podjęciem artystycznego ryzyka. Krystian jest silną osobowością, a ja z trudem godzę się na artystyczny kompromis. Myślę, że w „Kalkwerku” miałem najwięcej swobody, a jednocześnie była to dla mnie wspaniała okazja do korekty własnych poglądów na muzykę w teatrze. Następne spektakle były twórczą, ale jednak kontynuacją tego projektu⁶³.

Kalkwerk stanowił bez wątpienia punkt zwrotny w twórczości reżysera – nie tylko ze względu na nowy rodzaj literatury i filozofii, które wprowadza na scenę proza Bernharda, ale też nową koncepcję muzycznego tła, określanego przez Lupę i Ostaszewskiego mianem „podmuzyki”⁶⁴. Składa się na nią cały szereg znaków akustycznych – różnego rodzaju szumy, odgłosy, szmery, brzmienia pojedynczych tonów, często wielokrotnie powtarzane. Muzyka funkcjonuje tu jako swoisty fresk, odzwierciedlający stany psychiczne bohaterów, atmosferę miejsca i czasu akcji bądź też specyficzny typ relacji między postaciami. W kompozycjach Ostaszewskiego da się rozpoznać fascynację sonorystyką, a poniekąd także i punktualizmem – ważniejszy niż harmonia i melodyka staje się tu pojedynczy dźwięk oraz jego parametry (wysokość, czas trwania, dynamika, artykulacja i barwa). Owe rozproszone, rozciągnięte w czasie dźwięki przechodzą momentami w zarysowującą się lekko linię melodyczną, zwykle jednak pozbawioną kadencji, obfitującą za to w dysonanse, nagłe skoki dynamiczne oraz inspirowane bruityzmem efekty akustyczne.

Warstwa muzyczna spektaklu *Kalkwerk* oraz kolejnych wspólnych realizacji Lupy i Ostaszewskiego sprawia wrażenie przypadkowej, bardzo surowej i niekompletnej, jednocześnie jednak doskonale zsynchronizowanej z działaniami aktorów oraz pełnym niedopowiedzeń, mroku i egzystencjalnego niepokoju światem przedstawień reżysera.

⁶³ *Słuchanie teatru*, z Jackiem Ostaszewskim i Stanisławem Radwanem rozm. przepr. Tomasz Cyz, „Kontrapunkt” 2003, nr 19. Wydanie internetowe: <http://www2.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/2809/lupa03.php> [dostęp: 16.02.2014].

⁶⁴ Zob. *Ryzyko stymuluje uwagę*, z Jackiem Ostaszewskim rozm. przepr. Wojciech Malinowski, „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18-19, s. 184-188.

„Wszystkie te nagłe hałasy, warstwy podmuzyczne, stuki, szmery, brzmienia miasta nabierały i nabierają coraz większej wartości, stają się strukturami quasi muzycznymi” – komentuje Ostaszewski – i dodaje:

Ta droga idzie od tradycyjnego patrzenia na muzykę do zagarniania coraz większych obszarów podmuzycznych, muzyki „kalekiej” – która jednak nie jest efektem i nigdy nie pojawia się przypadkiem. Sygnał karetki pogotowia spełnia przecież funkcję muzyczną, podobnie odgłos przejeżdżającego metra w „Stosunkach Klary”. To nie tylko zastąpienie obrazu, ale otwarcie ważnej sfery znaczeń, rodzaj metafory⁶⁵.

Kalkwerk wyznaczył nowy model dźwiękowej ilustracji spektaklu, opierający się na ścisłym zespoleniu dramaturgii wizualnej i akustycznej. Warstwa muzyczna nie tylko pogłębia tu znaczenie słowa, ale też definiuje przestrzeń oraz relacje proksemiczne. Przede wszystkim zaś odzwierciedla emocjonalne i psychiczne stany bohaterów, wydobywając to, co wyparte, skrywane, nieuświadomione. Staje się ona pomostem między akcją zewnętrzną a subiektywną sferą doznań, doskonale ilustrując przy tym przedstawiany przez reżysera proces indywiduacji poszczególnych postaci.

Jak zauważyła Uta Schorlemmer, muzyka w spektaklach Lupy i Ostaszewskiego jest „elementarnym nośnikiem napięcia psychicznego na scenie”⁶⁶, nie tylko bowiem wzmacnia emocjonalny potencjał słowa, ale przede wszystkim pojawia się tam, gdzie sam język traci swą moc wyrażania. Tym samym – pisze monografistka twórczości reżysera – „muzyka przejmuje funkcje dramaturgiczne, w ramach których wspiera lub popycha akcję sceniczną naprzód i przyczynia się do tego, aby uczynić język dostrzegalną teksturą muzyczną”⁶⁷. Ta szczególna zdolność muzyki do objawiania subiektywnej sfery doświadczeń podmiotu, a tym samym przenoszenia zaistniałego konfliktu dramatycznego na płaszczyznę metafizyczną, jest w teatrze Krystiana Lupy eksponowana w sposób niezwykle szeroki i intensywny. Tego rodzaju funkcję muzyka zyskuje tu zarówno dzięki owym „kalekim” pejzażom dźwiękowym Ostaszewskiego, jak również za sprawą cytowanych i często aranżowanych na nowo utworów muzyki klasycznej, popularnej czy ludowej.

W *Kalkwerk* decydującą rolę odgrywa właśnie ów pierwszy typ ilustracji muzycznej – inspirowane punktualizmem Webera kompozycje Jacka Ostaszewskiego zdają

⁶⁵ *Śluchanie teatru...*, op. cit.

⁶⁶ Uta Schorlemmer, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów w teatrze”*, przeł. K. Jabłecka-Mróz i T. Jabłecki, Kraków 2007, s. 99.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 98.

się doskonale korespondować z pełnym chaosu i niepokoju wewnętrznym światem głównego bohatera powieści – Konrada (w tej roli Andrzej Hudziak). W spektaklu tym ukazuje Lupa człowieka w momencie kryzysu – przede wszystkim kryzysu twórczego, który jednak przekłada się na wszystkie dziedziny życia, zyskując wymiar egzystencjalny.

Zmagania z codzienną rzeczywistością, kalectwo żony, wymagającej nieustannej opieki, ale też własne ograniczenia natury psychicznej i fizjologicznej, nie pozwalają Konradowi ukończyć traktatu na temat słuchu, któremu poświęcił całe życie. Myśl o studium, o jego zapisaniu, staje się obsesją Konrada, która ostatecznie doprowadza go do obłędu i zabójstwa małżonki (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik). Muzyka w spektaklu stanowi odbicie kolejnych stanów psychicznych bohatera – miarowo pulsuje w momentach intensywnego wysiłku intelektualnego, przyspiesza zaś, staje się głośniejsza i bardziej agresywna w momentach dekoncentracji, wściekłości i rozpacz. Atonalna warstwa muzyczna składająca się z pojedynczych, odizolowanych od siebie dźwięków, nie tworzących żadnej linii melodycznej, stanowi doskonałe tło dla dramatu Konrada, rozgrywającego się przede wszystkim w jego głowie.

Te pozornie przypadkowe zdarzenia akustyczne, szmery, szelesty, stukanie czy skandowane podczas eksperymentów Konrada słowa pozbawione swej semantycznej funkcji, decydują o rytmie całego przedstawienia, budują napięcia, ustanawiają relacje przestrzenne, sygnalizują zwroty akcji, pełnią funkcję dramaturgiczną. Audialna sfera spektaklu zdaje się dominować nad jego oprawą wizualno-scenograficzną – zdecydowanie bardziej stonowaną, monochromatyczną, ograniczoną do kilku niezbędnych rekwizytów. Według Grzegorza Niziołka ta ogołocona przestrzeń pomyślana została jako „rezonator dźwięków”:

Dźwięki budowane są tu na wielu planach, odbijane echem, wzmacniane, zniekształcane. Natężeniem dźwięków, ich rozmieszczeniem w przestrzeni sterują wewnętrzne stany postaci. Ich rytm, nasilenie zmienia się w zależności od wewnętrznego napięcia, od stopnia skupienia. Skala natężenia jest rozpięta między ogłuszającymi dźwiękami a ciszą, w której akustycznym „wydarzeniem” staje się skrzypnięcie podłogi, szelest nakładanej sukni, stuknięcie przewróconej filiżanki. (...) Samo przedstawienie staje się więc swoistym studium o słuchu, dziełem, o którym marzył Konrad⁶⁸.

Specyfika wykorzystanego materiału muzycznego, ilustrującego pograżanie się Konrada w świecie własnych lęków i obsesji, służy tu jako dodatkowy klucz interpretacyjny.

⁶⁸ Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia...*, op. cit., s. 167.

Nie bez przyczyny odwołuje się Ostaszewski do awangardy muzycznej początku XX wieku, techniki serialnej i zapoczątkowanego przez Antona Weberna punktualizmu. Muzyka ta, jak objaśnia kompozytor, nie tylko pozwala „zrozumieć epokę” oraz „rzeczywistość bohaterów”, ale też wywodzi się z tego samego kręgu geograficzno-kulturowego, co twórczość autora *Kalkwerk*⁶⁹. Sam punktualizm, rozwinięty co prawda dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku przez kompozytorów takich, jak Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen czy Luigi Nono, jest – jak dowodzi Krzysztof Sz wajgier – nośnikiem pewnej idei filozoficznej. Analizując jedno z największych dzieł punktualizmu *Structures la* na dwa fortepiany (1952) Pierre’a Bouleza zauważa badacz, iż ta, z pozoru pozbawiona pozamuzycznego sensu kompozycja, oparta na „matematyczno-logicznej konstrukcji”, bliska jest filozofii egzystencjalnej (która w czasach powstania utworu stanowiła dominujący prąd myślowy):

Jest to muzyka pojedynczych samotnych dźwięków (faktura punktualistyczna), wyobcowanych w przestrzeni odległych rejestrów (skoki o duże odległości), nietrwałych (nie powtarzających się i zamierających w fortepianowym wybrzmieniu), spotykających się z innymi w sposób akcydentalny, bez intencji kontaktu i wspólnego działania. Główna relacja pomiędzy nimi to stan konfrontacji, manifestowany skrajną odmiennością ich cech i atrybutów (...) ⁷⁰

Charakterystyczna dla punktualizmu alienacja dźwięków odpowiada sytuacji wyobcowania i osamotnienia jednostki we wszechświecie, stanowiącej jedno z głównych założeń filozofii egzystencjalnej. Atonalność, brak związków melodycznych pomiędzy dźwiękami oraz wyraźnego pulsu metrycznego wywołuje niepokój, sprzyja dezorientacji, zagubieniu i uniemożliwia dostrzeżenie spójnych sensów muzycznych, co bliskie jest głoszonej przez egzystencjalistów tezie o absurdalnym, pozbawionym sensu, pełnym cierpienia i lęków wymiarze ludzkiego istnienia.

W przypadku punktualizmu oraz pokrewnej mu dodekafonii w sytuacji wyobcowania wobec materii muzycznej postawiony zostaje nie tylko kompozytor, ale przede wszystkim słuchacz. W *Kalkwerk* Lupy widz zostaje osaczony przez dźwięki – wydobywają się one niemal z każdego zakamarka sceny, towarzyszą najmniejszym ruchom, gestom i działaniom bohaterów. Za pomocą efektów akustycznych nieustannie poszerza się tu zasadniczą przestrzeń gry – odgłosy dochodzące zza okna, z piwnicy czy sąsiedniego pokoju

⁶⁹ Zob. *Nie jestem entuzjastą teatru...*, op. cit.

⁷⁰ Krzysztof Sz wajgier, *Muzyczne reprezentacje idei filozoficznych. Trzy przybliżenia*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, pod red. K. Gucałskiego, Kraków 2003, s. 125.

działają na wyobraźnię, pozwalają na automatyczną projekcję pozostałych miejsc akcji, których w rzeczywistości nie widać na scenie. Percypując owe akustyczne zdarzenia widz staje się poniekąd współtwórcą ram dla scenicznego świata, którego granice modeluje performatywnie według asocjacji związanych z konkretnymi jakościami brzmieniowymi.

Muzyka, która ze względu na swą punktualistyczną fakturę może na początku utrudniać odbiór przedstawienia, po jakimś czasie staje się elementem zbliżającym widza do rzeczywistości scenicznej, której znaczenia pogłębia i dookreśla. Przede wszystkim wyraża jednak subiektywną sferę doznań i stanów psychicznych Konrada, ujawniając również to, co nieświadome, mroczne, skrywane, pierwotne. Muzyka umożliwia „wniknięcie” w owładniętą obsesyjną i szaloną myśl o studium umysł bohatera. Takie jej działanie swą kulminację osiąga w przedostatniej scenie spektaklu, zatytułowanej „Samotność”, kiedy świadomość porażki i obłęd Konrada narastają do granic możliwości. Dźwięki i głosy, które słyszy bohater, nakładają się na siebie, stają się coraz bardziej gwałtowne, ostre, ogłuszające, „kierują ruchem Konrada, wprawiają go w wibrujący rytm”⁷¹. Momentami w tle próbują się przebić fragmenty uspokajającej *Cavatiny* z *Kwartetu smyczkowego B-dur op. 130* Beethovena – Konrad nie porzucił jeszcze ostatecznie nadziei na zapisanie studium. Za każdym razem muzyka Beethovena zagłuszana jest jednak przez niepokojące dźwięki o różnym natężeniu, artykulacji i dynamice, szmery, wynaturzone śmiechy i zgrzyty – głosy te, objawiające się w umyśle Konrada, przejmują narrację sceniczną, zapowiadając jednocześnie nadejście katastrofy.

Muzyka w *Kalkwerk* ilustruje subiektywny świat Konrada, ale również definiuje jego relacje ze światem zewnętrznym i innymi postaciami. Punktualizm ze swą atonalnością i chaotycznością odpowiada wyobcowaniu Konrada, jego niedopasowaniu do codziennej rzeczywistości. Ten rodzaj dźwiękowego tła kontrastuje z muzycznymi cytatami i stylizacjami, którymi ilustruje Ostaszewski inne postaci powieści. Wczesnoklasyczny kwartet smyczkowy towarzyszy scenie rozgrywającej się w mieszkaniu Profesora (Piotr Skiba), któremu Konrad zazdrości wewnętrznego spokoju i opanowania umożliwiającego pracę. Romantyczny walc pojawia się zaś w scenie, w której Konradowa wspomina dawną przeszłość i bal, na którym bawiła się razem z mężem – czasy bezpowrotnie utracone. Wśród owych kompozycji miejsce szczególne zajmuje *Symfonia Haffnerowska* Mozarta – jedyny fabularnie motywowany utwór spektaklu. Pojawia się on w jednej z końcowych scen spektaklu, zatytułowanej „Święto” – Konradowa wyczerpana udziałem w słuchowych

⁷¹ Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia...*, op. cit., s. 176.

eksperymentach męża odmawia dalszej współpracy, chce włożyć odświętną suknię i usłyszeć ulubioną symfonię. Konrad, choć nie kryje swej irytacji i niezadowolenia, posłusznie wykonuje polecenia żony. Utwór Mozarta oddziałuje na małżonków w skrajnie odmienny sposób – w Konradowej budzi wspomnienia z przeszłości, w Konradzie zaś „wywołuje erupcję żywotności, wprowadza w taneczny, groteskowy trans”⁷². Reakcja Konrada uwypukla po raz kolejny stopień jego alienacji – brak emocjonalnego stosunku do żony i wspólnej przeszłości oraz całkowite zobojętnienie wobec otaczającej go rzeczywistości.



9. Konrad (Adam Chudziak).

Kalkwerk, reż. Krystian Lupa, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie. Premiera: 07.11.1992 r.

⁷² Ibidem, s. 89.

W inscenizacjach Lupy z lat 90-tych zastosowanie muzyki opierać się będzie konsekwentnie na tych samych zasadach – z jednej strony warstwę akustyczną stanowić będą tu owe rozproszone „plamy dźwiękowe” o różnej częstotliwości i intensywności, z drugiej zaś wplecione w materię spektaklu muzyczne cytaty oraz stylizowane na określoną epokę bądź gatunek kompozycje Ostaszewskiego.

W takich spektaklach, jak *Immanuel Kant* czy *Rodzeństwo*, w których zasadniczym problemem – podobnie jak w *Kalkwerk* – staje się niemożność pogodzenia duchowych bądź intelektualnych aspiracji bohaterów z codzienną, trywialną i momentami absurdalną rzeczywistością, muzyka nieustannie jawi się jako pomost między tymi dwiema sferami. Uczestniczy zarówno w kreacji zewnętrznego, jak i wewnętrznego świata bohaterów, powodując, iż kontrast między jednym a drugim staje się nie tylko bardziej wyrazisty, ale również tragiczny.

W spektaklach Lupy granica między muzyką fabularnie motywowaną a tą, która sytuuje się na zewnątrz uniwersum dramatycznego, bardzo często się zaciera. Niejednokrotnie pojawiający się jako ilustracja fragment muzyczny po pewnym czasie zaczyna wyznaczać rytm przedstawienia, kierować ruchem aktorów, a także prowokować pewne działania sceniczne. W *Kalkwerk* ekspresja ruchowa Konrada – sposób poruszania się oraz gesty – jest ściśle skorelowana z warstwą dźwiękową, choć w istocie towarzyszący poszczególnym scenom muzyczny akompaniament nie jest elementem świata przedstawionego, a jedynie zewnętrzną wobec niego ilustracją. W *Mistrzu i Małgorzacie* – jednym z najbardziej „muzycznych” przedstawień Lupy – warstwa dźwiękowa do tego stopnia zsynchronizowana jest z pozostałymi elementami przedstawienia, iż odbieramy ją jako element teatralnej fikcji nawet w tych momentach, w których jej pojawienie się w żaden sposób nie jest motywowane zdarzeniami świata przedstawionego. Muzyka pojawia się tu w różnych odcieniach i służy rozmaitym celom, reprezentując przy tym szereg odmiennych konwencji i gatunków. Paranoicznym i lękowym stanom Mistrza odpowiadają pojedyncze, długo trzymane dźwięki, momentami przechodzące w niepokojącą, pełną dysonansów linię melodyczną. Do sceny, w której świta Wolanda plądruje mieszkanie zmarłego Berlioza wprowadził Ostaszewski dźwięki zmieniających się w szybkim tempie stacji radiowych, przypominające technikę kolażu, jaką John Cage zastosował w swym *Imaginary Landscape no. 4*. Prócz tego w spektaklu mamy do czynienia również z muzycznymi cytatami – finałowej scenie spektaklu towarzyszy Bachowskie *Et incarnatus est* z *Wielkiej mszy h-moll*, wprowadzające żałobny i patetyczny nastrój. Groteskowo brzmi zaś *Bésame mucho*, przy dźwiękach którego Asasello odwiedza Mistrza i Małgorzatę.



10. *Mistrz i Małgorzata*, reż. Krystian Lupa, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie.

Premiera: 09.05.2009 r.

Cytaty muzyczne stanowią niezwykle istotny elementem teatru Krystiana Lupy. Ich właściwe rozpoznanie umożliwia widzowi nie tylko pełniejsze uczestnictwo w złożonym, utkanym z wielorakich tworzyw dziele scenicznym, ale również pomaga w procesie rozszyfrowywania znaczeń i sensów wybranych scen bądź sytuacji dramatycznych. Wśród owych zapożyczanych utworów ważne miejsce zajmuje muzyka klasyczna, szczególnie zaś kompozycje klasyków wiedeńskich, a także późniejszych kompozytorów pochodzących z niemieckojęzycznych regionów. Znaczenie *Symfonii Haffnerowskiej* w *Kalkwerk* przyrównać można do roli, jaką w *Rodzeństwie* pełni marsz żałobny z *Eroici* Beethovena, pojawiający się w finałowej scenie spektaklu. Dla Ludwika (Piotr Skiba) *Eroica* jest poniekąd tym, czym dla Konradowej symfonia Mozarta – przynosi ukojenie, pozwala zapomnieć o niedoli i choć na chwilę uwolnić się od upiornej rzeczywistości. Zanim przy dźwiękach *Marcia Funebre* podejmie Ludwik ostatnią próbę zmanifestowania swego buntu wobec egzystencjalnej pustki i jałowości – scena odwracania rodzinnych portretów – wcześniej w rozmowach z siostrami wyrazi swój stosunek zarówno do utworu Beethovena, jak i muzyki w ogóle. „Muzyka tak,

malarstwo nie” – zdanie wypowiedziane przez Ludwika ściśle korespondować będzie z wcześniejszą wypowiedzią Dene, jego starszej siostry („Często ratunkiem jest muzyka”).

W *Marzycielach* Roberta Musila wprowadza Lupa muzykę trzeciego z wielkich klasyków wiedeńskich – fragmenty koncertu wiolonczelowego Haydna stają się swoistym *leitmotivem*, a zarazem kontrapunktem dla skomplikowanej i toksycznej relacji między bohaterami. W tym spektaklu pojawia się również Mahler i jego utwór z cyklu *Pieśni wędrowca*. Jak zauważa Grzegorz Niziołek, „każdy z bohaterów w «pieśni wędrowca» odnajdywał metaforę własnego losu i wysublimowany wyraz aktualnego stanu duchowego”⁷³.



11. Ludwik (Piotr Skiba).

Rodzeństwo, reż. Krystian Lupa, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej Kraków. Premiera: 19.10.1996 r.

⁷³ Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia...*, op. cit., s. 90.

W swoich ostatnich przedstawieniach Lupa zdecydowanie zmienił kierunek artystycznych poszukiwań – wielką literaturę zastąpił eksperymentalnymi inscenizacjami opartymi na własnych scenariuszach. Jak można się domyślić, zmienił się tu również stosunek do muzyki, która pozostając wciąż niezmiennie ważnym elementem przedstawienia zaczyna pojawiać się w nowych odsłonach i funkcjach. W *Factory 2*, zbiorowej fantazji inspirowanej życiem i twórczością Andy’ego Warhola, całkowicie rezygnuje reżyser z autonomicznych kompozycji, pisanych na potrzeby inscenizacji. Muzyka, którą wykorzystuje w swym spektaklu, to zaledwie kilka cytatów oraz wydobywane bezpośrednio na scenie dźwięki didgeridoo, przy których swój ekstatyczny taniec wykonuje tybetański tancerz. Dwa najważniejsze utwory tego spektaklu to: *Sweet surrender* Tima Buckley’a oraz *Wild is the wind* Davida Bowie. To przy pierwszym z nich swój dramatyczny taniec wykonuje Edie Sedwick (Sandra Korzeniak).

Nowy temat oraz zwrot ku kulturze popularnej, eksplorowanej następnie także w przedstawieniu *Persona. Marilyn*, pociągnął za sobą również nowy rodzaj umuzycznienia spektaklu – dużą wartość przyznaje się tu muzyce pop, która do tej pory niezmiennie rzadko pojawiała się w inscenizacjach reżysera.

5. Songi, pieśni, arie – utwory wokalne w spektaklach

Krzysztofa Warlikowskiego

Wśród utworów wokalnych i wokально-instrumentalnych pojawiających się w przedstawieniach teatralnych najliczniejszą i najbardziej wyrazistą bodaj grupę stanowią te, które wykonywane są na scenie przez aktorów. Piosenki, songi i pieśni wplatane w akcję, czy też raczej w szerszy pojmowany sceniczny dyskurs, stały się nieodłącznym elementem współczesnych inscenizacji, w których aktorzy coraz częściej nie tylko mówią, ale również śpiewają. Choć zdarza się, iż obecność piosenek w spektaklu teatralnym umotywowana jest treścią przedstawianego utworu literackiego, to jednak w większości przypadków nie funkcjonują one jako realizacje projektów muzyczno-wokalnych zapisanych w tekście. Zdecydowanie częściej piosenka pojawia się tu jako muzyczny cytat, w mniejszym lub większym stopniu nawiązujący do określonych zdarzeń scenicznych. Rozpoznanie owego cytatu umacnia z reguły linię porozumienia między sceną a publicznością, przyczyniając się równocześnie do zmniejszenia dystansu dzielącego te dwie sfery.

Ową popularność piosenki we współczesnym teatrze dramatycznym tłumaczyć należy z jednej strony jej ekspresyjną i sugestywną formą, z drugiej zaś – co szczególnie wykorzystywane jest w przedstawieniach zaangażowanych politycznie i społecznie – dużym potencjałem perswazyjnym. Tę szczególną moc oddziaływania na widza, jaką posiada wykonywany na żywo utwór wokalny, dostrzegł już Bertolt Brecht, który songi śpiewane przez aktorów uczynił nieodłącznym elementem swojego teatru:

Oddzielcie śpiewy od reszty!
Emblematem muzycznym, zmianą światła,
Tytułami lub obrazami wskażcie,
Że oto bratnia sztuka
Wkracza na scenę. Aktorzy
Zmieniają się w śpiewaków. W innej już pozie
Zwróć się do publiczności, będąc ciągle jeszcze
Bohaterami sztuki, lecz odtąd otwarcie
Z autorem współpracując⁷⁴.

⁷⁴ Bertolt Brecht, *Śpiewy*, przeł. M. Kurecka, [w:] idem, *Wartość mosiądzu*, wybór, układ i noty W. Hecht, przekład zbiorowy, Warszawa 1975, s. 204.

W teatrze Bertolta Brechta songi, podobnie jak inne zabiegi antyiluzjonistyczne – napisy streszczające poszczególne sceny, odsłanianie maszynerii teatralnej czy też bezpośrednie zwroty aktorów do publiczności – służyć miały wywołaniu słynnego *Verfremdungseffekt*, czyli „efektu obcości”. Ich podstawowym zadaniem było wzmocnienie dystansu widza wobec świata przedstawionego. Wprowadzenie do spektaklu utworów wokalnych wykonywanych przez aktorów/postaci już wówczas odsłoniło jednakże niezwykle szeroki zakres ich dramaturgicznych możliwości. Piosenka w teatrze Brechta nie tylko bowiem brała udział w budowaniu scenicznej narracji, ale bardzo często wyprzedzała pewne zdarzenia dramatyczne, komentowała je bądź po prostu dookreślała, ułatwiając właściwą ich interpretację. Nierzadko też – jak chociażby w *Operze za trzy grosze* – stanowiła kontrapunkt dla przedstawianych treści. Należy zauważyć, iż zaproponowana przez Brechta koncepcja teatru epickiego – teatru, który arystotelesowską kategorię *mimesis* regulującą stosunek między życiem a światem przedstawionym zastąpił opowiadaniem i zrywającym z teatralną iluzją sposobem gry aktorskiej – nie tylko wyznaczyła nowy kierunek rozwoju dramatycznej sztuki widowiskowej, ale też zwróciła uwagę na rolę, jaką pełnić może w niej element muzyczny.

Przyglądając się kierunkom rozwoju europejskiego teatru dramatycznego drugiej połowy XX wieku bez trudu zauważyć można, iż Brechtowska formuła teatru epickiego znalazła wielu kontynuatorów, inspirując zarówno dramatopisarzy, jak i reżyserów. Oczywiście nie wszystkie środki wyrazu charakteryzujące ów antyiluzjonistyczny model narracji zyskały zrazu ten sam rodzaj aprobaty. Co ciekawe, to właśnie songi – tak ważny dla Brechta element strategii inscenizacyjnej – dość długo czekać musiały na swą ponowną odsłonę na scenie teatralnej. Nadchodzi ona dopiero wraz z rozkwitem teatru postdramatycznego, który w znacznie szerszym stopniu niż poprzedzające go formy dramatyczno-teatralne otwiera się na nowy rodzaj dyskursu scenicznego – dramaturgię wizualną i akustyczną. Poza dostrzeżoną przez Lehmana tendencją do „umuzyczniania” języka teatralnego⁷⁵, współczesny teatr dramatyczny na nowo odkrywa także songi – z jednej strony traktując je jako uzupełniający sceniczną narrację środek wyrazu, z drugiej zaś jako skuteczne i sugestywne narzędzie komunikacji z widzem.

Technikę wplatania songów do przedstawień dramatycznych do perfekcji opanowali reżyserzy obszaru niemieckojęzycznego, z Frankiem Castorfem i Heinerem Goebbelsem na czele. Należy pamiętać też o istotnych i oryginalnych na tym polu poszukiwaniach Roberta Wilsona, Petera Brooka czy Jana Lauwersa, by wymienić tylko kilka

⁷⁵ Zob. Hans-Thies Lehmann, op. cit.

znanych nazwisk z całej palety twórców postmodernistycznego teatru, włączających piosenkę w obręb swych inscenizacji. Na rodzimym gruncie tendencja ta widoczna jest przede wszystkim w twórczości reżyserów ostatnich dwóch dekad. Piosenka pełniła ważną rolę w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego, chętnie posługiwał się nią także Jerzy Jarocki, zaś Andrzej Dziuk, wykorzystując jej kabaretowy potencjał, uczynił ją jednym ze znaków rozpoznawczych swego teatru. Swój kształt utwory wokalne zmieniają w przedstawieniach reżyserów młodszego pokolenia, w których staje się ona elementem postdramatycznego krajobrazu teatralnego. W przedstawieniach Krzysztofa Warlikowskiego, Mai Kleczewskiej, Wojtki Klemma, Jana Klaty, Marcina Libera czy Radosława Rychcika piosenka stanowi odautorski komentarz, zawieszony pomiędzy światem przedstawionym a rzeczywistością pozasceniczną. Najczęściej funkcjonuje tu ona jako muzyczny cytat, odsyłając tym samym do kręgu pozateatralnych konotacji, kulturowo bądź społecznie przypisanych danemu utworowi.

W zależności od stosunku piosenki do zdarzeń świata przedstawionego pełnić może ona rolę kontrapunktu bądź też stanowić dopełnienie sytuacji dramatycznej. Jej specyfika oraz szczególna wartość semantyczna zdają się wynikać ze ścisłego połączenia kilku tworzyw znaczących: muzyki, tekstu (słowa) oraz ciała wykonawcy (jego fizjonomii, kostiumu, ruchów, gestów, itd.). To właśnie ów nierozzerwalny związek głosu z konkretnym ciałem sprawia, iż w trakcie wykonywania utworu wokalnego mamy do czynienia ze szczególnym rodzajem uobecnienia – uobecnienia osadzonego w takim samym stopniu w dźwięku, jak i w przestrzeni oraz fizyczności aktora.

Wśród polskich reżyserów teatralnych doceniających i wykorzystujących dramaturgiczny potencjał songów wskazać można tych, dla których stały się one nieodłącznym elementem kompozycyjnym przedstawienia. W inscenizacjach Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego wykonywane przez aktorów utwory wokalne bardzo często determinują formę przedstawień, sprawiając, iż stają się one widowiskami quasi-muzycznymi, graniczącymi z kabaretem, rewią czy operetką. Podobnie kształtować się będzie struktura przedstawień teatralnych Andrzeja Dziuka, w których piosenka staje się jednym z najważniejszych środków wyrazu, a także elementem spajającym poszczególne ogniwa i treści spektaklu. Twórczość wymienionych wyżej reżyserów – w istocie trzech artystycznych indywidualności – łączy więc nie tylko upodobanie do songów jako alternatywnego wobec słowa mówionego środka przekazu, ale również kształtowanie formy przedstawienia na wzór partytury muzycznej. Ów „muzyczny” sposób organizacji poszczególnych elementów scenicznych objawia się w niezwykle precyzyjnym rozłożeniu akcentów, brzmień i napięć, a przede wszystkim w zręcznym operowaniu rytmem i dźwiękową kolorystyką przedstawienia.

Umuzycznieniu podlega tu także sam język, którego brzmienie staje się samodzielną jakością, przysłaniającą często jego dyskursywną zawartość. Utwory wokalne, szczególnie w spektaklach Jarockiego i Grzegorzewskiego, stanowią integralną część owej zrytmizowanej konstrukcji. Songi nie funkcjonują tu zatem jako kontrapunkt, dystansujący widza wobec akcji bądź też sugerujący odmienną jej interpretację – wręcz przeciwnie – ściśle korespondują z pozostałymi systemami znaczącymi, tworząc organiczną całość. W przedstawieniach reżyserów młodszego pokolenia wykonywane przez aktorów piosenki nie stanowią już elementu tak silnie zespolonego z akcją przedstawienia, wręcz przeciwnie – ujawniają szereg pęknięć, niedopowiedzeń i dwuznaczności, zabezpieczając w ten sposób inscenizację przed jej podporządkowaniem jednej, nadrzędnej linii interpretacyjnej. Taki sposób funkcjonowania songów dostrzec można w spektaklach dramatycznych Krzysztofa Warlikowskiego – zarówno w jego inscenizacjach dramatów Szekspira, gdzie obecność piosenek często umotywowana jest fabułą literackiego pierwowzoru, jak i w przedstawieniach stanowiących kontaminację różnych (także niedramatycznych) tekstów, gdzie stanowią one rodzaj muzycznego komentarza, wtrącenia czy też zakłócenia głównej linii narracyjnej.

Utwory wokalne bądź wokarno-instrumentalne, tak licznie pojawiające się w spektaklach reżysera, stanowią efekt jego współpracy z kompozytorem Pawłem Mykietynem. To on jest autorem opracowań większości piosenek wykorzystywanych w przedstawieniach Warlikowskiego. Część z nich stanowią autonomiczne kompozycje oparte na tekście sztuki, część zaś muzyczne cytaty w nowych, oryginalnych aranżacjach. Wśród licznie pojawiających się tu pieśni, songów i arii wyróżnić można zatem te, których źródło tkwi w inscenizowanym tekście, ale również i takie, których obecność nie jest uzasadniona jego fabułą. W istocie jednak nawet wpisane w utwór dramatyczny pieśni traktuje się tu z dużą swobodą i dowolnością. Słowa piosenek zawarte w dramacie osadzone zostają najczęściej w nowym kontekście, podlegają licznym skrótom, przesunięciom i modyfikacjom. Najistotniejsze znaczenie ma tu jednak skomponowana dla nich muzyka, dzięki której mogą zostać wyrażone. To ona wyznacza charakter piosenki, ten zaś – w stosunku do literackiego pierwowzoru – zmienia się czasem diametralnie.

Jako przykład takiej zmiany posłużyć mogą dwie pieśni wykonywane przez Stefano (Jacek Poniedziałek) w spektaklu *Burza*, zrealizowanym w Teatrze Rozmaitości w Warszawie⁷⁶. W dramacie Szekspira obie z nich to pijackie przyśpiewki o groteskowym

⁷⁶ Premiera spektaklu zrealizowanego w Teatrze Rozmaitości odbyła się 2003 r., wcześniej ten sam dramat wystawił Warlikowski w Stadt Theater w Stuttgarcie.

charakterze. Pierwsza piosenka pojawia się w drugiej scenie aktu II – Stefano nuci ją błakając się po wyspie i popijając wino:

Ktokolwiek się pętał po naszym pokładzie,
Od stępki po gniazdo bocianie,
Ten kochał Marysię, Małgosię i Madzię,
A klął w żywy kamień na Manię.
Bo Mańka ma ozór jak jęcza,
Każdego żeglarza przepędza.
Gdy maszt widzi z dala, grymasi i zrędzi;
Szewc drapie ją szydłem, gdy coś ją zaswędzi.
Więc niech ją szewc drapie, szczęść Boże,
A my – żagiel w górę i w morze!⁷⁷

W spektaklu Warlikowskiego śpiew ten nie przypomina jednak radosnego, pijackiego bełkotu. Wzorowana na tradycyjnych żydowskich pieśniach melodia oraz molowa tonacja utworu sprawiają, iż humorystyczna żeglarska przypowieść zamienia się w melancholijny lament. Powyższa scena zainscenizowana zostaje przy barowym stole, przy którym, prócz dominującego Stefano, zasiadą również Trinkulo (Stanisława Celińska) i Kaliban (Renate Jett). Cała trójka przypomina trochę cyrkowych błaznów bądź artystów wiejskiego, mrocznego kabaretu. Ich dialogi oraz zachowanie budzą śmiech, ale również niepokój. Dwuznaczny jest nie tylko charakter barowych scen, ale też relacje pomiędzy trójką kompanów, w których na plan pierwszy wysuwają się niewypowiedziane i tłumione popędy oraz sado-masochistyczne skłonności. W trójkącie tym wierzchołkiem i zarazem obiektem fascynacji pozostałej dwójki jest Stefano. Jego dominująca pozycja podkreślona zostaje już w pierwszej odsłonie baru – przy stole zajmuje centralne miejsce, jest też bardziej „męski” i agresywny niż dwójka towarzyszy granych przez kobiety. Gdy zaczyna swą pieśń, na scenie zapada absolutna cisza – Trinkulo i Kaliban zastygają w bezruchu, by następnie rozpocząć zacieklą rywalizację o względy Stefano. Ten zaś, doskonale odnajdując się w roli pożądanego obiektu, nie tylko wykorzystuje swą władzę, ale świadomie prowokuje towarzyszy, eksponując przy tym swój biseksualizm. Jak zauważa Grzegorz Niziołek, w tym „najbardziej farsowym wątku *Burzy* Warlikowski znalazł przestrzeń dla złowrogich fantazmatów, zdekonstruowanych tożsamości otwartych na destrukcyjne projekcje ról rodzinnych, seksualnych, społecznych”⁷⁸.

⁷⁷ William Szekspir, *Burza*. Przeł. S. Barańczak, Warszawa 1991, s. 65-66.

⁷⁸ Grzegorz Niziołek, *Warlikowski – extra ecclesiam*, Kraków 2008, s. 120.



12. Scena barowa. Od lewej: Kaliban (Renate Jett), Stefano (Jacek Poniedziałek), Trinkulo (Stanisława Celińska). *Burza*, reż. Krzysztof Warlikowski, Teatr Rozmaitości w Warszawie. Premiera: 4 stycznia 2004 r.

Groteskowe sceny z udziałem trójki błaznów stanowią w inscenizacji Warlikowskiego odbicie skomplikowanych i zachwianych relacji między głównymi bohaterami dramatu – uzupełniające je utwory wokalne można zaś potraktować jako wzmocnienie obranej linii interpretacyjnej. Szczególnie istotna w tym kontekście okaże się druga pieśń Stefano, oparta na powtarzanych wielokrotnie tych samych słowach:

I drwij z nich i kpij z nich,
I kpij z nich i drwij z nich!⁷⁹

W dramacie Szekspira ta piosenka to kolejny pijacki wygłup królewskiego piwnicznego – w spektaklu Warlikowskiego zyskuje ona jednak wymiar symboliczny, stając się nie tylko apogeum narcystycznych i autokratycznych skłonności Stefano, ale też zapowiedzią kary – odkupienia win, jaka spotkać ma króla Alonza i jego towarzyszy. Stefano wykonuje swą pieśń stojąc na barowym krześle, w dyktatorskim geście unosząc się ponad głowami Kalibana i Trinkulo. Wcześniej czerwoną szminką oznaczy swoją twarz, rysując na

⁷⁹ William Szekspir, *Burza*, op. cit., s. 86.

niej krzyżujące się linie – „w chorym narcystycznym dążeniu czyni z siebie obiekt kultu”⁸⁰. Intonowane falsetem wersy pieśni przechodzą po chwili w zbiorowy śpiew rozpisany na kilka głosów – ów dodatkowy chór tworzą Trinkulo i Kaliban, którzy całkowicie poddają się sile hipnotyzującej, opartej na krótkich repetycjach melodii. Z transowego letargu wyprowadza ich dopiero głos aktorki grającej Ariela (Magdalena Cielecka), nucącej tę samą melodię, jednakże bez użycia słów. Obie przytoczone wyżej sceny są z jednej strony przykładem silnego osadzenia spektaklu w tekście dramatycznym – reżyser zachowuje chronologiczny porządek scen i nie zmienia w znaczącym stopniu dialogów postaci; z drugiej zaś ukazują zręczne manewrowanie zapisanymi w tekście znaczeniami, które usytuowane zostają w nowym kontekście. W odczytaniu owego kontekstu niewątpliwie pomaga muzyka – nie tylko zmienia ona charakter pochodzących z dramatu pieśni, ale też wpływa na sposób interpretacji poszczególnych sytuacji dramatycznych, którym one towarzyszą.

Także ostatni utwór wokalny pojawiający się w spektaklu stanowi swobodną realizację muzycznej sceny dramatu. Choć wydawać się może, iż wykonany przez Stanisławę Celińską utwór *What a Wonderful World* Louisa Armstronga to jedynie reżyserskie wtrącenie, nieuzasadnione fabułą tekstu dramatycznego, to jednak zapis o pojawieniu się „uroczystej muzyki” odnajdziemy w didaskaliach dramatu Szekspira, dookreślających kluczowy monolog Prospera z pierwszej sceny V aktu⁸¹. Wspomina o niej również sam mówca, choć fragment ten nie pojawia się w inscenizacji Warlikowskiego:

Poważna muzyka, która najlepiej
Koi zbłąkane myśl, niech wam uleczy
Bezużytecznie wrzące w czaszkach mózgi!⁸²

Utwór Celińskiej poprzedza finałową scenę spektaklu, w której dojść ma do „pojednania” między Prosperem a jego bratem i towarzyszami króla Neapolu. Słowa piosenki, szczególnie zaś trzecia jej zwrotka:

The colours of the rainbow, so pretty in the sky
Are also on the faces of people going by
I see friends shakin' hands, sayin' "how do you do?"
They're really saying "I love you"

⁸⁰ Grzegorz Niziołek, op. cit., s. 123.

⁸¹ Zob. William Szekspir, *Burza*, op. cit., s. 115.

⁸² Ibidem, s. 115.

Kolory tęczy, tak śliczne na niebie
Są także na twarzach przechodzących ludzi.
Widzę przyjaciół ściskających sobie ręce, mówiących "Jak się masz?"
Naprawdę mówią "Kocham cię".

stanowią ironiczny komentarz do sytuacji, w której przy nakrytym białym obrusem stole zasiąść mają dwie przeciwne strony: ofiara i jej dawni oprawcy. Wykonująca utwór aktorka nie jest już Trinkulo z poprzednich scen, jednakże nie jest też postacią, która zupełnie odcina się od teatralnej fikcji – w końcu na wystawnym przyjęciu, którego gośćmi są przede wszystkim mężczyźni, nie mogło zabraknąć śpiewającej divy. Włączenie piosenki o pięknie świata i miłujących się ludziach w surową i mroczną finałową scenę spektaklu stanowi zabieg służący podkreśleniu fałszu i zakłamania kryjących się pod spektakularnym gestem pojednania. Inscenizacja Warlikowskiego nie kończy się bowiem „happy endem” – po szczególnie chłodnym i umownym wyznaniu win oraz takim samym „akcie przebaczenia” pozostaje niesmak, a niezabliźnione rany i wzajemne żale stają się jeszcze bardziej widoczne. Prospero nie zaprasza swych gości do chaty, jak ma to miejsce w ostatnim akcie sztuki Szekspira – zamiast tego prosi zebranych o wyjście, a następnie sam, przy pustym stole wygłosi swój epilog. Między jego słowami a tekstem wykonanej tuż przed chwilą piosenki *What a Wonderful World* nie ma żadnych punktów stycznych – stanowi więc ona jedynie gorzki kontrpunkt dla przedstawionego tu dusznego, pozbawionego nadziei na odbudowę więzi międzyludzkich świata.

W *Poskromieniu złoŹnicy*, jednym z najbardziej „muzycznych” przedstawień Warlikowskiego, podobnym rodzajem kontrpunktu wokalnego była groteskowa piosenka transwestytów, uczących Katarzynę bycia „prawdziwą kobietą”. Postaci te, podobnie jak diva w *Burzy*, wprowadzone zostały do spektaklu jako element zewnętrzny wobec fabuły dramatu, jednakże słowa, które wyśpiewują przebrani za kobiety mężczyźni, tym razem rzeczywiście pochodzą spod pióra Szekspira. Zmienia się wypowiedający je podmiot oraz sposób wypowiedzenia – w dramacie kwestie te należą do Petruchia i nie są śpiewane (akt IV, scena 3). Tu, z przewrotnej wyliczanki części garderoby uczyniono piosenkę-demonstrację. Tym, co demonstrują transwestyci, jest oczywiście kobiecość. „Sekwencja z transwestytami skomponowana została w luźnym związku ze sceną trzecią aktu czwartego, w której dramatopisarz pokazał kolejną odsłonę małżeńskiej tresury”⁸³ – pisze Agata Adamiecka-Sitek w „Dialogu”. To powiązanie sprawia, iż zabawna piosenka, odbierana początkowo jako

⁸³ Agata Adamiecka-Sitek, *(De)konstrukcja kobiecości w „Poskromieniu złoŹnicy” Krzysztofa Warlikowskiego*, „Dialog” 2006, nr 10.

chwyt groteskowy, staje się groźnie brzmiącym, ironicznym dopełnieniem głównego wątku spektaklu, jakim jest tragedia ubezwłasnowolnionej i całkowicie podporządkowanej woli męża Katarzyny. W scenie tej, podobnie jak w Brechtowskich songach, mamy do czynienia z efektem dystancjalizacji – mężczyźni wykonują swój utwór zwróceniu wprost do widowni, bezpośrednio do niej też skierowany jest wysyłany za pomocą piosenki komunikat. Choć cała scena zręcznie wkomponowana zostaje w przebieg akcji dramatycznej, to jednak ujawnia ona pewien dystans wobec świata przedstawionego, wymuszający bardziej krytyczny i aktywny sposób odbioru spektaklu. Wydaje się, iż Warlikowski doskonale zdaje sobie sprawę z siły oddziaływania tego typu zabiegów scenicznych, które nader często pojawiają się w jego spektaklach. Jak bowiem pisał Brecht, to właśnie efekt obcości „umożliwia widzowi skuteczną krytykę ze stanowiska społecznego”⁸⁴.



13. Piosenka transwestytów. Od lewej: Paweł Tucholski, Sławomir Grzymkowski, Janusz Wituch. Na dole: Danuta Stenka (Katarzyna). *Poskromienie złoŹnicy*, reŹ. Krzysztof Warlikowski, Teatr Dramatyczny w Warszawie. Premiera: 03.01.1998 r.

⁸⁴ Zob. Bertolt Brecht, *Scena uliczna. Model sceny w teatrze epickim*, [w:] *Wartość masydu*, op. cit., s. 62.

Piosenka w przedstawieniach Warlikowskiego nigdy nie pełni jedynie roli muzycznej wstawki, przerywnika bawiącego bądź wzruszającego publiczność. Jest ona zawsze wypełniona dużym ładunkiem semantycznym, zarówno na poziomie podstawowych elementów dzieła muzycznego, takich jak melodyka, rytm i harmonia, jak również słów oraz scenicznego wykonania. Piosenka często zastępuje tu dialog, staje się też kluczem do odczytania sensu pewnych scen. Jest dopowiedzeniem i wypowiedzeniem zarazem – uzupełnia niewypowiedziane w dialogu słownym kwestie, kluczowe dla interpretacji danej sceny, jednocześnie funkcjonuje jako pozadramatyczny komentarz, swoista wypowiedź odautorska będąca wyrazem świadomej ingerencji reżysera w tekst dramatyczny. Niejednokrotnie stanowi ona puentę danej sceny, aktu, a nawet całego spektaklu.

W *Oczyszczonych* Sarah Kane (premiera w 2001 roku w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu) songi śpiewane przez austriacką aktorkę Renate Jett wieńczą niemalże każdą ważniejszą scenę spektaklu, zawieszając na moment jego akcję. Piotr Gruszczyński przyrównuje owe pieśni do jednoosobowego chóru, który staje się aktywnym komentatorem rozgrywającej się tragedii⁸⁵. Songi Renate Jett nie należą co prawda do świata przedstawionego w dramacie, ale bardzo silnie z nim korespondują – ich teksty, podejmujące temat obsesyjnej miłości, pożądania, ofiarowania, cierpienia i nienawiści, w większości zaczerpnięte zostały z innego tekstu Kane – ponurego i drastycznego *Psychosis 4.48*. Pieśni te mają różnorodny charakter – od łagodnych, melodyjnych wyznań miłosnych, po końcową dramatyczną pieśń nienawiści ("Fuck you for ejecting me, for missing up my life..."). Jak zauważa Tomasz Cyz, śpiewająca kobieta staje się poniekąd lustrzanym odbiciem postaci dramatu, ich „wydobytym na wierzch wewnętrznym głosem”⁸⁶ – upodabniając się do bohaterów wyraża to, czego oni sami nie potrafią wyartykułować. Songi stanowią tu semantyczne dopełnienie poszczególnych scen.

Podobny zabieg zastosuje reżyser w późniejszej o osiem lat *(A)pollonii*, opartej na tekstach antycznych dramatopisarzy oraz współczesnych autorów, takich jak John Maxwell Coetzee czy Hanna Krall. W spektaklu, który podejmuje refleksję nad sensem poświęcania się/ofiarowywania siebie w imię „wyższych celów”, narracja prowadzona jest na kilku poziomach. Pierwszy z nich stanowią sytuacje rozgrywające się bezpośrednio na scenie, drugim są materiały wideo – nagrane wcześniej i emitowane w trakcie spektaklu, trzecim zaś songi wykonywane na żywo przez obecny na scenie zespół. Wokalistką oraz autorką tekstów

⁸⁵ Zob. Piotr Gruszczyński, *Ojcobójcy*, Warszawa 2003, s. 140.

⁸⁶ Tomasz Cyz, *Poemat niedokończony*, „Didaskalia” 2002, nr 47, s. 12.

większości piosenek jest Renate Jett – tym razem jednak podczas ich wykonywania nie przybiera ona żadnych atrybutów świadczących o odniesieniach do świata przedstawionego. Do tego nawiązują jedynie słowa poszczególnych utworów – począwszy od muzycznego cytatu, jakim jest popularne tango *To ostatnia niedziela* towarzyszące scenie ofiarowania Ifigenii, przez melancholijną pieśń *Your Eyes* opowiadającą o całkowitym oddaniu się drugiej osobie („Lover look at me, I’m dying for you...”) aż po finałowy song w scenie „zmartwychwstania”.



14. Renate Jett – song z przedstawienia *(A)pollonia*.

(A)pollonia, reż. Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr w Warszawie. Premiera: 16.05.2009 r.

Piosenki Renate Jett i towarzyszącego jej zespołu z jednej strony stanowią doskonale tło dla rozgrywającej się akcji, z drugiej zaś funkcjonują jako odrębny element spektaklu – koncert, który przykuwa uwagę widza nie mniej niż kolejne sytuacje sceniczne. Jak zauważa w swojej recenzji spektaklu Julia Hoczyk,

wpisanie *(A)pollonii* w strukturę muzyczną łagodzi chaos niektórych scen, rozbudowuje spektakl w głąb, wychodzi poza jego wymiar wizualny i literacki, tworząc wielokształtną, zmienną bryłę o wciąż przeobrażających się krawędziach⁸⁷.

Najistotniejszy, domykający całość historyczno-filozoficznego dyskursu na temat ofiarowania, wydaje się tu ostatni song o charakterystycznym tytule *Pain*. Stanowi on muzyczne dopełnienie wszystkich ukazanych w przedstawieniu tragicznych historii – poświęconej przez ojca Ifigenii, oddającej życie za męża Alkestis czy wreszcie Apolonii Machczyńskiej, rozstrzelanej przez Niemców za ukrywanie Żydów podczas okupacji. Ten ostatni song wykonany zostaje w zamkniętej, przezroczystej „klatce” z pleksi, do której wchodzi kolejno wszyscy występujący w spektaklu aktorzy – nie są już jednak postaciami, nie odgrywają swych ról ofiar i katów, zamiast tego łączą się we wspólnym słuchaniu/wykonywaniu/przeżywaniu muzyki. O traumatycznych zdarzeniach poprzednich scen przypominają jedynie słowa piosenki: „Will you stay and watch me dying? (...)”?

Rola songów w przedstawieniach Warlikowskiego ściśle powiązana jest ze stopniem ich osadzenia w świecie przedstawionym – o ile w *Burzy* piosenki stanowiły umotywowany fabularnie element fikcji teatralnej, o tyle w *Oczyszczonych* i *(A)pollonii* ich rola polega przede wszystkim na komentowaniu czy też interpretacyjnym dopełnianiu poszczególnych scen. W opartym na dramacie Hanocha Levina *Krumie* idzie Warlikowski jeszcze o krok dalej. Wokalny *leitmotiv* spektaklu – odtwarzana wielokrotnie pieśń *Encadenados (Połączeni)*, którą w nagraniu wykorzystanym przez reżysera wykonuje chilijski śpiewak Lucho Gatica – staje się ostatecznie puentą całego przedstawienia. W finałowej scenie śpiewa ją jeden z bohaterów dramatu – przebrany za kobietę Taktyk (Marek Kalita). Melodramatyczna pieśń o miłości wykonywana równolegle z płaczem leżącego Kruma, który właśnie dowiedział się o śmierci matki, zyskuje w tej scenie znacznie szerszy kontekst niż ten mówiący jedynie o relacjach damsko-męskich. Słowa ostatniej zwrotki stanowią gorzki komentarz do melancholijnego świata niespełnionych nadziei, niezabliźnionych ran, lęków i odwiecznych tęsknot za lepszym „życiem gdzie indziej”:

⁸⁷ Julia Hoczyk, *Nie jesteście lepsi...*, „Opcje” 2009, nr 3, s. 64.

Por eso no habrá nunca despedida
Ni paz alguna habrá de consolarnos.
El paso del dolor ha de encontrarnos
De rodillas en la vida frente a frente y nada mas.

Dlatego nigdy nie będzie pożegnania
Ani żadnego pokoju, ani pocieszenia.
Droga bólu musi nas odnaleźć w życiu
Na kolanach, twarzą w twarz i nic więcej⁸⁸.

Wkładając powyższe słowa w usta Taktyka-transwestyty Warlikowski nie tylko wzmacnia, ale i przekształca ich znaczenie – stają się one metaforą męczącej i niekończącej się pogoni za tym, co pożądane, aczkolwiek niemożliwe do osiągnięcia. Nie bez przyczyny ostatni monolog Kruma (w dramacie Levina wypowiedziany tuż po śmierci matki) przenosi reżyser do prologu, pozbawiając swój spektakl wyraźnej kadencji. Finałowa pieśń Taktyka ma ją zastąpić, stanowiąc jednocześnie ucieczkę przed uproszczonym i jednoznacznym rozwiązaniem akcji dramatycznej. Śpiewany *a cappella* utwór *Encadenados* funkcjonuje tu zatem jako *coda* – jednakże *coda* pełna tajemnicy i niedopowiedzeń, nie tyle wieńcząca, co zawieszająca akcję sceniczną.

Można powiedzieć, iż piosenki w inscenizacjach Warlikowskiego funkcjonują nie tyle jako realizacje zawartych w tekście literackim projektów muzyczno-wokalnych, lecz raczej jako nawiązujące do zdarzeń scenicznych reżyserskie wtrącenia – czasem wzmacniające bądź odslaniające znaczenia poszczególnych scen, czasem zaś celowo rozmazujące sensy. Jak bowiem zauważa Agata Adamiecka-Sitek, „dramatu w tym teatrze nigdy nie traktuje się jak źródłowego depozytu znaczeń, które mają zostać wydobyte przez inscenizację i zrekonstruowane przez widzów”⁸⁹, wręcz przeciwnie – wciąż podkreśla się tu otwartość tekstu i nieciągłość scenicznego dyskursu. „Reżyser odbiera teksty konwencji – pisze autorka – ściera z nich warstwy osiadłego znaczenia, by uczynić je na nowo otwartą przestrzenią stawania się sensu”⁹⁰. To właśnie w tym procesie nieocenioną rolę odgrywają songi. Bez względu na to, czy zadaniem ich jest jedynie komentowanie zdarzeń i sytuacji scenicznych, czy też stanowią one element fikcyjnego świata – ich pojawienie się zawsze zawiesza na moment akcję, uwypuklając tym samym to, co w głównym tekście

⁸⁸ Tłum. własne.

⁸⁹ Agata Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst. Inszenizacja w teatrze postmodernistycznym*, Kraków 2005, s. 239.

⁹⁰ Ibidem, s. 239.

przedstawienia umknąć mogło uwadze widza bądź też nie zostało ujawnione. W przypadku piosenek stanowiących muzyczne cytaty pole interpretacyjnych możliwości zostaje dodatkowo poszerzone o kulturowo-społeczny kontekst utworu (jak w przypadku *What a Wonderful World* z *Burzy* czy melancholijnego tanga *To ostatnia niedziela* otwierającego *(A)pollonię*), a także indywidualne asocjacje widza.

Źródłem sensu stać się może również samo brzmienie wykonywanego utworu – jego tonacja, metrum, kolorystyka oraz wszelkiego rodzaju parametry dźwiękowe, charakteryzujące poszczególne frazy. Jak zauważa Jerzy Ziomek, śpiew nie jest nigdy tym samym co słowo, zarówno „z racji technik emisji głosu, jak i miejsca w przestrzeni scenicznej”⁹¹, z tego też względu wymaga od widza uruchomienia dodatkowych kodów odbioru. Utwór wokalny, jak każdy utwór muzyczny, „ukonstytuowuje się w naszej percepcji jako swego rodzaju przedmiot przestrzenny, posiadający swoje rozmiary, długość, szerokość, wysokość, objętość, gęstość, bryłowatość, głębię, perspektywę”⁹². Ta wewnętrzna „przestrzenność” piosenki i jej jakości *stricte* muzyczne są w stanie czasem przesłonić pozostałą sferę znaczeń, budowanych przez tekst i sceniczne obrazy – tak dzieje się na przykład podczas wykonywanych przez Stefano pieśni w *Burzy*. Słuchając ich widz nie skupia się na tekście, który ma tu zresztą marginalne znaczenie – hipnotyzujące melodie odbierane są przede wszystkim w sposób zmysłowy i emocjonalny, choć oczywiście w dalszej kolejności zrodzić mogą one szereg semantycznych powiązań pomiędzy samym ich brzmieniem, tonalnością a warstwą językową i środkami wizualnymi.

Utwory wokalne w przedstawieniach Warlikowskiego śpiewane są najczęściej przez jedną bądź kilka postaci dramatycznych. Wykonujący je aktorzy zwróceni są zawsze przodem do widowni, co powoduje z jednej strony wzmocnienie dialogu prowadzonego z widzem, z drugiej zaś pogłębienie efektu dystancjalizacji wobec rzeczywistości przedstawionej. Taki kształt piosenki jest elementem postmodernistycznej strategii reżyserskiej, która rezygnując z przedstawiania zamkniętej i spójnej fabuły skupia się raczej na pewnym układzie scen, zdarzeń i znaczeń. Piosenka staje się tu jednym z inscenizacyjnych chwytów, w wyniku których „rozluźnia się spójność i ciągłość tekstu, rozchwianiu ulega architektura dramatycznych konstrukcji”, zaś „rozwój akcji przestaje być jądrem scenicznej narracji”⁹³. Zarówno w kwestiach słownych, jak i śpiewanych, aktorzy Warlikowskiego nigdy nie wcielają się w postać – ich ciała, gesty oraz ruch sceniczny pozostają zawieszone między

⁹¹ Jerzy Ziomek, *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, op. cit., s. 404.

⁹² Bohdan Pociąg, *O przestrzenności dzieła muzycznego*, „Muzyka” 1967, nr 1, s. 73.

⁹³ Agata Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst...*, op. cit., s. 242-243.

fikcją a realną rzeczywistością. Jak zauważa Adamiecka-Sitek, integralność postaci zawsze ulega tu pewnemu rozchwianiu, bowiem „w jej strukturę co rusz wdziera się realna fizyczność aktorskich ciał, naruszając ciągłość fikcyjnej rzeczywistości”⁹⁴. Ta „podwójna” gra aktorów jest efektem zamierzonym i bodaj jednym z najważniejszych elementów wyróżniających teatr Warlikowskiego, bowiem to właśnie ona – według samego reżysera – umożliwia nawiązanie porozumienia z odbiorcą, „ściąga uwagę widzów i nimi kieruje”⁹⁵.

⁹⁴ Ibidem, s. 238.

⁹⁵ *Szekspir i uzurpator*, z Krzysztofem Warlikowskim rozm. przepr. Piotr Gruszczyński, Warszawa 2007, s. 94.

6. Covery, mash-upy, remiksy: „umuzycznienie” w spektaklach

Jana Klaty

Eksperymentalną i bodaj najbardziej zintensyfikowaną formę „umuzycznienia” spektaklu reprezentuje w polskim teatrze dramatycznym twórczość Jana Klaty. Choć na warstwę dźwiękową przedstawień reżysera niemal zawsze składają się jedynie gotowe, zapożyczone kompozycje, to jednak wieloaspektowy sposób ich wykorzystania sprawia, iż muzyka staje się jednym z najważniejszych tworzyw tego teatru, a zarazem jego znakiem rozpoznawczym. „Umuzycznienie” w spektaklach Jana Klaty to nie tylko strategia inscenizacyjna, ale szeroki proces, obejmujący wszystkie etapy powstawania przedstawienia:

począwszy od prób (muzyka jako źródło inspiracji w zakresie treści i formy dla reżysera, jego współpracowników i aktorów: gotowa struktura rytmiczna jako szkielet, na którym budowane będą w procesie improwizacji poszczególne sceny i kompletna struktura spektaklu) poprzez kształt dojrzałego już dzieła (odtworzane i wykonywane podczas spektaklu utwory: muzyczno-rytmiczna matryca, według której kształtowany jest nie tylko sposób mówienia postaci i ruch sceniczny, ale też scenografia i światła; rozmaite sposoby organizowania widowiska raczej wedle logiki muzycznej niż zawartych w tekście związków przyczynowo-skutkowych; stosowanie rozwiązań zapożyczonych z opery, teledysku i koncertu) aż po metody komunikacji z widzem (odwoływanie się do emocji i świadomości widza; sterowanie jego percepcją)⁹⁶.

W przedstawieniach Jana Klaty muzyka przyjmuje rolę czynnika dominującego – spajającego i organizującego pozostałe elementy teatralnej konstrukcji. Zarówno ciała aktorów, jak i przestrzeń sceniczna całkowicie podporządkowane zostają muzycznym frazom, wyznaczającym rytm i „tonację” poszczególnych scen. Przede wszystkim jednak wypełniona muzycznymi cytatami warstwa dźwiękowa staje się samodzielnym nośnikiem sensu, narzucającym bądź dookreślającym interpretację świata przedstawionego. Choć muzyka w spektaklach reżysera wchodzi w ścisłe i znaczące korelacje z wszystkim elementami przedstawienia, to właśnie jej związki z przedstawianym tekstem zdają się mieć tu najistotniejsze znaczenie.

Przy opracowywaniu muzycznej warstwy swych przedstawień nie korzysta Kłata z pomocy kompozytorów, co zdecydowanie odróżnia go od przywoływanych wcześniej

⁹⁶ Anna R. Burzyńska, „Trylogia” w *skali molowej*, „Didaskalia” 2012, nr 97-98, s. 21.

reżyserów, pracujących w tandemach z konkretnymi muzykami. Nieobecność muzyki komponowanej jest efektem obranej metody pracy nad spektaklem, która – jak przyznaje reżyser – bardzo często rozpoczyna się od „muzycznego” myślenia o pewnych scenach i poszukiwania odpowiadających im istniejących już, gotowych kompozycji: „Zaczynając pracę, znam już muzykę, może nie całą, ale tę w najważniejszych scenach, i do tego domyślam resztę spektaklu”⁹⁷.

Utworki do swych przedstawień dobiera Kłata według rozmaitych kluczy – czasem znaczenie zyskuje tu jedynie tradycja bądź gatunek muzyczny, do którego odwołuje się wybrane nagranie, innym razem sygnałem informacyjnym dla widza staje się tekst piosenki bądź też fakty związane z okolicznościami jej powstania. Nierzadko interpretację pewnych utworów muzycznych pojawiających się w inscenizacjach Klaty ułatwia znajomość biografii ich twórców. Taki kontekst staje się istotny w przypadku spektaklu *Transfer!*, w którym reżyser wykorzystuje muzykę zmarłego samobójczą śmiercią Iana Curtisa, lidera zespołu Joy Division. Niezależnie od tego, który element cytatu muzycznego przybiera funkcję „znaczącą”, za każdym razem silnie podkreślona zostaje jego zbieżność z teatralną fikcją. Sposób zestawiania sytuacji dramatycznych z określonym rodzajem muzyki bardzo często opiera się tu na zamierzonej dosłowności, prowadząc tym samym do znaczeniowej redundancji. Za przykład posłużyć mogą utwory składające się na warstwę dźwiękową *Sprawy Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej (*Etiuda rewolucyjna* Fryderyka Chopina, *Revolution 9* Beatlesów czy *Talkin' Bout a Revolution* Tracy Chapman) lub też *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta (*Money Money Money* Abby, *Man Who Sold The World* Davida Bowie czy *It's a Man's Man's Man's World* w wykonaniu The Residents). Nie wszystkie jednak związki muzyki z rzeczywistością przedstawioną okazują się tak oczywiste – w wielu spektaklach właściwe odczytanie cytatu czy też aluzji, jakiej jest on źródłem, staje się możliwe dopiero po uprzedniej znajomości kontekstu (kulturowego, społecznego bądź politycznego) związanego z danym utworem.

Warstwa akustyczna w przedstawieniach Jana Klaty stanowi kolaż rozmaitych gatunków, konwencji i stylów muzycznych – poczynawszy od jednogłosowych pieśni religijnych i patriotycznych, przez muzykę klasyczną, aż po największe przeboje rocka czy popu. Mimo dużej rozpiętości formalnej, brzmieniowej i gatunkowej utwory, po które sięga reżyser, układają się w rodzaj muzycznego kanonu, w którym wskazać można wiele stałych, powracających wciąż motywów. Jednym z nich jest eksponowanie muzyki rockowej, w tym

⁹⁷ *Druga strona singla*, z Janem Klatą rozm. przepr. Anna R. Burzyńska, „Didaskalia” 2010, nr 97-98, s. 9.

bardzo często twórczości konkretnych wykonawców (Joy Division, David Bowie, Iggy Pop, Nirvana), innym zaś wykorzystywanie popkulturowych kliszy w sposobie prezentacji określonych utworów (sposób wykonania utworu *Feel* Robbiego Williamsa w *Orestej*, *In The Air Tonight* Phila Collinsa w *Ziemi obiecanej* czy wreszcie *Dumki na dwa serca* Edyty Górniak i Mietka Szczęśniaka w *Trylogii*).

Zakres konotacji, jakie niosą ze sobą określone kompozycje nieustannie poszerza reżyser za pomocą licznych zabiegów modyfikujących i zniekształcających pierwotny materiał muzyczny. Trawestacje te dokonywane są zarówno na poziomie warstwy brzmieniowej, jak i wykonawczej. Wykorzystywane na szeroką skalę covery, remiksy, sample i mash-upy (połączenie dwóch lub więcej utworów w jednej kompozycji muzycznej) wzbogacają referencyjny potencjał cytowanych utworów, czasem potęgując, innym zaś razem całkowicie zmieniając ich pierwotne znaczenia. W *Trylogii* wymowa tragicznego utworu miłosnego *Love Will Tear Us Apart* zespołu Joy Division przypisanego postaci Bohuna (Zbigniew W. Kaleta) wzmocniona zostaje wykorzystaniem coveru tej piosenki w wykonaniu tuwińskiej grupy Yat-Kha, posługującej się bardzo niskim śpiewem alikwotowym. Podobny efekt przynosi wykorzystana w finale *Ziemi obiecanej* zremiksowana i pokawałkowana piosenka *I will always love you* Whitney Houston, którą Lucy Zucker żegna się z ukochanym – rozpadająca się, przesterowana wersja utworu odzwierciedla graniczącą z obłędem rozpacz porzuconej kobiety, której w takim samym stopniu nie oddałby oryginał. Muzyczne trawestacje nierzadko stają się również źródłem odwrotnych w stosunku do pierwowzoru znaczeń – nowy sens zyskuje na przykład *Marsylianka* w *Sprawie Dantona*, wykonana przez jakobinów przy użyciu pił mechanicznych, czy też mash-up łączący dwie wersje utworu *Heroes* w scenie ilustrującej męki zdemaskowanego Klaudiusza (oryginalne wykonanie Davida Bowiego oraz symfoniczną aranżację utworu autorstwa Philipa Glassa).

W swych inscenizacjach Klata bardzo szeroko wykorzystuje semiologiczną funkcję muzyki, wypełniając teatralną rzeczywistość szeregiem powiązanych z nią muzycznych cytatów. Ów proces zestawiania poszczególnych scen przedstawienia z konkretnymi kompozycjami odbywa się często intuicyjnie:

Najpierw mam jeden czy dwa punkty zaczepienia: nie wiem, jaka będzie cała muzyka, ale znam już gatunek muzyczny, albo wiem, z czym będą kojarzone dźwiękowo ważne sceny, a później już na automatycznym pilocie przeszukuje się płytotekę albo szuka nowych rzeczy, chodzi po sklepach i tak dalej⁹⁸.

⁹⁸ *Druga strona singla...*, op. cit., s. 7.

Rolę zwornika pełnić może charakter utworu (jego struktura melodyczna lub rytmiczna), okoliczności powstania (moment historyczny, kontekst społeczny bądź polityczny), image bądź biografia artysty, a także teledysk lub okładka płyty. W przypadku utworów wokalnych (stanowiących znaczącą większość wykorzystywanych przez Klatę kompozycji) elementem spajającym świat przedstawiony z cytatem muzycznym jest przede wszystkim treść piosenki.

Jednym z najważniejszych skutków tak szeroko rozumianego „umuzycznienia” jest wypracowanie nowej linii porozumienia między sceną a widownią – alternatywnego modelu komunikacji teatralnej, opartego na strukturach muzycznych. Prowadzony na tym poziomie dialog z widzem może stać się źródłem dodatkowych kontekstów interpretacyjnych, oczywiście pod warunkiem właściwego rozpoznania i umiejscowienia cytatu muzycznego w scenicznej rzeczywistości – proces ten nie zawsze jednak jest łatwy i w takim samym stopniu dostępny wszystkim odbiorcom przedstawienia. Nawet jeśli widz rozpozna cytat, to jego wiedza na temat utworu może nie obejmować kontekstów, które zadecydowały o wykorzystaniu go w spektaklu. Proces dekodowania znaczeń muzycznych może zatem odbywać się albo na jednym albo też na kilku poziomach. Pierwszy związany jest z samym utworem i szeregiem przypisanych mu konotacji (także tych wykraczających poza sferę muzyczną) – dostępny jest zatem tej grupie widzów, która jest w stanie rozpoznać cytat muzyczny bądź też osadzić go w określonym kontekście kulturowo-społecznym. Poziom drugi obejmuje relację między utworem a rzeczywistością przedstawioną – w celu określenia stopnia i charakteru referencji widz wykorzystać może znajomość pozamuzycznych konotacji związanych z określoną kompozycją bądź też (w przypadku nierozpoznania cytatu) ograniczyć się do informacji danych mu w trakcie jej odtwarzania – wartości czysto brzmieniowych, tekstu, sposobu wykonania – i na tej podstawie określić związek muzyki z teatralną fikcją.

Możliwe sposoby dekodowania znaczeń na obu poziomach dobrze ilustruje ścieżka dźwiękowa wykorzystana w spektaklu *H.*, stanowiącym współczesną adaptację Szekspirowskiego *Hamleta*. Przedstawienie zrealizowane zostało z zespołem Teatru Wybrzeże, a wystawione w przestrzeni Stoczni Gdańskiej – miejscu obciążonym konkretnymi konotacjami związanymi z polską historią. W przeciwieństwie do inscenizacji takich, jak *Sprawa Dantona*, *Ziemia Obiecana* czy *Trylogia*, gdzie muzyka w sposób oczywisty koresponduje z treścią przedstawienia, semantycznie koncentrując się wokół głównych jej motywów, w *H.* „muzyka nie układa się w spójną wizję – jest heterogeniczna, prowadzi w różne strony, wybrzmiewa jako swobodny komentarz i propozycja wyjścia

daleko poza spektakl”⁹⁹. Choć pojawiające się tu utwory muzyczne przypisane zostają konkretnym scenom i zdarzeniom świata przedstawionego, to jednak w tym wypadku istotne znaczenie ma przede wszystkim kontekst pozasceniczny, do którego się odwołują. Jak słusznie zauważa w swym artykule Jan Czapliński, „choć odpowiedzią na pytanie, co zrobiliśmy ze swoją wolnością, rządzi w tym spektaklu myślenie Solidarnościowe, przez muzykę Klata podpowiada inne rodzaje przemyślenia wolności”, a także buntu jednostki wobec ograniczeń systemu politycznego. Ów muzyczny kolaż rozpoczyna buntownicza i zagrzewająca do walki piosenka *Seven Nation Army* rockowego zespołu The White Stripes. Odtworzony z magnetofonowej taśmy utwór towarzyszy golfowej rozgrywce Hamleta i Horacja, stając się jednocześnie prologiem do spektaklu. Zdecydowane ruchy aktorów skoordynowane zostają z ostrym rytmem i charakterystycznym gitarowym riffem piosenki, zaś tekst utworu stanowi zapowiedź decydującego starcia, jakie przyjdzie rozegrać Hamletowi – konfrontacji z pozbawionym skrupułów i moralności dworem królewskim:

I'm gonna fight 'em off
A seven nation army couldn't hold me back
They're gonna rip it off
Taking their time right behind my back
And I'm talking to myself at night
Because I can't forget (...)
And a message coming from my eyes
Says leave it alone.

Zamierzam ich zwyciężyć
Armia siedmiu narodów mnie nie powstrzyma.
Oni zamierzają to zniszczyć
Knując za moimi plecami.
I mówię do siebie nocą
Bo nie mogę zapomnieć (...)
Ale wiadomość przychodząca do mnie
Mówi zostaw to w spokoju.

Za pomocą słów piosenki i jej kontestacyjnego charakteru kreśli reżyser postać Hamleta (Marcin Czarnik) jako młodego nonkonformisty, zamierzającego za wszelką cenę dociec prawdy i pomścić śmierć ojca. Nawet bez rozpoznania utworu The White Stripes,

⁹⁹ Żeliszław Żeliszławski, *Popskreczing*, „Dialog” 2009, nr 11, s. 81-82.

towarzyszącą tej scenie muzykę bez trudu powiązać można z decyzją i dalszymi losami księcia. Rozpoznanie wzbogaca ją jednak o dalsze konteksty: *Seven Nation Army* jest bowiem utworem chętnie wykorzystywanym przez drużyny sportowe (szczególnie podczas meczów piłki nożnej) jako zagrzewający do walki hymn. Sportowy duch unosi się zresztą nad całą inscenizacją: wszyscy aktorzy noszą szermiercze stroje, a finałowa scena pojedynku Hamleta i Laertesza rozegrana zostaje na wzór współczesnych zawodów w tej dyscyplinie. Nieco na przekór panującej na królewskim dworze atmosferze spisku i obłudy wybiera reżyser właśnie tę formę sportu, w której ujęte w kodeks zasady wzajemnego szacunku między przeciwnikami stanowią integralną część pojedynku. Białe stroje Klaudiusza i Gertrudy szybko splamione zostają jednak czerwonym winem, zaś czarne maski szermiercze, jakie podczas finalnego pojedynku zakładają wszyscy bohaterowie dramatu, skrywają wrogie oblicza członków królewskiego dworu.



15. Scena finałowa – pojedynek Hamleta i Laertesza.

H. na podstawie *Hamleta* Szekspira, reż. Jan Klata, Teatr Wybrzeże w Gdańsku. Premiera: 02.07.2004 r.

Muzyka w *H.* nie wiąże się w sposób oczywisty z treścią dramatu – raczej podsuwa pewne nowe tropy, poszerzając w ten sposób możliwe horyzonty interpretacyjne. Pojawiające się w spektaklu utwory pełnią zatem podwójną rolę – z jednej strony stanowią muzyczną ilustrację dla poszczególnych scen spektaklu, z drugiej zaś tworzą odrębny, niezwiązany bezpośrednio z akcją sceniczną, tok narracyjny. Za Janem Czaplińskim porządek ten określić można jako szeroko rozumianą narrację wolnościową. Prowadzona jest ona równolegle z pozostałymi wątkami przedstawienia, choć dostrzeżenie jej wymaga rozpoznania kolejnych, wprowadzanych przez reżysera cytatów muzycznych: piosenki *If There's A Hell Below We're All Going To Go* Curtisa Mayfielda – wokalisty znanego ze swych zaangażowanych społecznie, antyrasistowskich tekstów, poruszających sprawy czarnoskórych obywateli USA; utworu *Private Life* The Pretenders w wykonaniu Grace Jones – ikony kultury gejowskiej o androgynicznym, kontrowersyjnym wizerunku; słynnego *Heroes* Davida Bowiego, opowiadającego historię kochanków spod muru berlińskiego; czy wreszcie uznaną za hymn Generacji X rewolucyjną piosenkę *Smells Like Teen Spirit* zespołu Nirvana. Tylko niektóre z wymienionych utworów pojawiają się w pierwotnej, niezmienionej wersji – w większości przypadków wykorzystuje reżyser ich covery, remiksy bądź poprzez nałożenie na oryginał kolejnej ścieżki dźwiękowej tworzy muzyczne mush-upy (przykład: połączenie utworu *Heroes* Davida Bowiego z jego symfoniczną wersją autorstwa Philipa Glassa). W ten sposób nie tylko modyfikuje Klata pierwotne znaczenia przypisane konkretnym utworom, ale też dostosowuje wykorzystane nagrania do czasu trwania i charakteru poszczególnych scen spektaklu. W efekcie muzyczne cytaty, nawet jeśli nie zostaną rozpoznane przez widza, stają się tłem dla wykreowanych w spektaklu obrazów – ilustrują i dookreślają zbudowane w oparciu o tekst dramatyczny sytuacje sceniczne.

Jednocześnie to właśnie za pomocą muzyki daleko wykracza reżyser poza ramy świata przedstawionego, sytuując swą inscenizację w szerszym, polityczno-kulturowym kontekście. Utkana z kryptocytatów warstwa dźwiękowa *H.* nie odnosi się w bezpośredni sposób do rzeczywistości scenicznej, kierując się w stronę nowych, pozadramatycznych znaczeń. Taki sposób funkcjonowania muzyki sytuuje gdański spektakl w opozycji do innych inscenizacji reżysera, w których muzyka staje się znakiem czy też emblematem proponowanej przez reżysera wizji świata przedstawionego.

W spektaklach takich, jak *Rewizor*, *Sprawa Dantona* czy *Ziemia obiecana* muzyka w sposób bezpośredni koresponduje z rzeczywistością przedstawioną, stając się emblematem głównego tematu spektaklu: rzeczywistości PRL-u w *Rewizorze*, rewolucji w *Sprawie Dantona* czy wreszcie kapitalizmu, którego synonimem staje się pieniądz (*Ziemia*

obiecana). We wszystkich trzech spektaklach warstwa muzyczna – w całości złożona z cytatów – stanowi niejako odbicie znaczeń dyktowanych przez pozostałe elementy sceniczne. Można powiedzieć, iż muzyka w sposób demonstracyjny ogrywa tu zasadniczy temat spektaklu, przyczyniając się tym samym do jego ekspozycji.

W wałbrzyskim *Rewizorze*¹⁰⁰, którego akcję przenosi Kłata w polską rzeczywistość okresu PRL-u królują polskie i zagraniczne przeboje lat 70-tych. Począwszy od rozpoczynających spektakl piosenek grupy Bony M. – *Rivers of Babylon*, *Daddy cool* i *Ma Baker* aż po finałowe wykonanie utworu *Cała sala śpiewa z nami* z repertuaru Jerzego Połomskiego. Wszystkie cytaty muzyczne, które pojawiają się w przedstawieniu pozostają w ścisłym związku z inscenizacyjnym zamysłem reżysera, aby akcję Gogolewskiego *Rewizora* osadzić w historycznych realiach Polski Ludowej, w jednym z małych prowincjonalnych miasteczek. Strategia, jaką posługuje się Kłata w *Rewizorze*, polega na celowej redundancji znaków, odsyłających do wskazanego okresu historycznego. Owo nagromadzenie charakterystycznych dla PRL-u symboli objawia się zarówno w wizualnej, jak i akustycznej warstwie przedstawienia. Portret Edwarda Gierka zawieszony na czerwonej zasłonie ponad sceną, szklane gablotki z komunikatami i hasłami propagandowymi, a następnie mieszkanie Horodniczego z charakterystyczną meblościanką, półkotapczanem i adapterem – to tylko kilka z wielu scenograficznych emblematów polskiego socjalizmu. Na poziomie muzycznym odpowiada im szereg utworów popularnych w owym okresie: piosenki Boney M., *Kolorowe jarmarki* Janusza Laskowskiego, *Cas Ruzi* Karela Gotta, *Goodbye my love goodbye* Demisa Roussos, *Batumi* zespołu Filipinki, *Guantanamera* w wykonaniu Goombay Dance Band czy wreszcie wykonany przez aktorów utwór *Był taki czas* z serialu telewizyjnego *Stawka większa niż życie*. Przeboje lat 70-tych nieustannie towarzyszą akcji i działaniom aktorów – ponadto ich pojawianie się za każdym razem jest fabularnie motywowane. Piosenki Boney M. słyszymy podczas lokalnego dancingu rozpoczynającego spektakl, *Cas Ruzi* wybrzmiewa w hotelowej restauracji, w której Horodniczy (Wiesław Cichy) po raz pierwszy spotyka się z domniemanym rewizorem-Chlestakowem (Hubert Zduniak) – wcześniej widzimy, jak kelner nastawia gramofonową płytę z utworami Karela Gotta.

Choć zasadniczą funkcją muzyki w spektaklu jest nieustanne podkreślanie czasu i atmosfery miejsca, to jednak strategia, jaką posłużył się Kłata przy opracowywaniu warstwy muzycznej nie polega tylko i wyłącznie na włączeniu w tkankę spektaklu przypadkowych utworów muzycznych kojarzących się z PRL-em. Owo nagromadzenie, czy też – jak zabieg

¹⁰⁰ Premiera spektaklu odbyła się w Teatrze im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu w marcu 2003 roku i stanowiła debiut reżyserski Jana Klaty.

ten określa Artur Duda – enumeracja zjawisk i affektów peerelowskiej popkultury¹⁰¹ (w tym wypadku muzyki) ściśle wiąże się z samą akcją, nierzadko stanowiąc ironiczny bądź groteskowy komentarz do poszczególnych scen. I tak na przykład *Batumi* i *Guantanamera* towarzyszą miłosnym igraszkom Chlestakowa i córki Horodniczego – tym razem dźwięki piosenek płyną z domowego adaptera w pokoju dziewczyny. Pierwszy utwór, wybrany zresztą przez Horodniczównę, odzwierciedla naiwność i infantylność nastolatki, podkreślona wykonanym przez nią tańcem z lalkami. Druga jest efektem bardzo sprytnego zagrania „rewizora”, któremu gorące rytmy kubańskiej *Guantanamery* pomóc mają w szybkim uwiedzeniu młodej Horodniczówny. Zabiegiem o charakterze kontrapunktowym jest wykorzystanie piosenki Demisa Roussosa w scenie „ucieczki” Chlestakowa, tuż po złożonych wcześniej przez niego oświadczeniach. Opuszczający w popłochu mieszkanie Horodniczych mężczyzna obiecuje wrócić następnego dnia i rozpocząć przygotowania do ślubu – czułym pożegnaniom z przyszłymi „teściami” towarzyszy utwór *Goodbye my love goodbye* z powtarzającym się w refrenie wersem: „I always will be true so hold me in your dreams/ Zawsze będę ci wierny więc zachowaj mnie w swoich marzeniach”. Piosenka stanowi ironiczny komentarz do sytuacji scenicznej – oszust podający się za rewizora zadrwił bowiem nie tylko z Horodniczego, ale także z jego córki i żony oraz pozostałych urzędników zarządzających miastem. Finał przedstawienia, w którym cała prawda wychodzi na jaw, jest jednym z najbardziej gorzkich momentów inscenizacji. Oszukany Horodniczy zaśpiewa jeszcze jedną, ostatnią już pieśń – będzie to utwór *Cała sala śpiewa z nami* z repertuaru Jerzego Połomskiego, której tekst zostanie zmieniony i uzupełniony następującymi wersami z dramatu Mikołaja Gogola:

Patrzcie, patrzcie
Patrzcie wszyscy
Na jakiego durnia wyszedłem
Z czego się śmiejecie?
Z samych siebie się śmiejecie¹⁰².

W *Rewizorze* muzyka funkcjonuje jako znak okresu historycznego, w który przenosi reżyser akcję dramatu Gogola – ma zatem podkreślać związki z kulturą PRL-u i stanowić jej wyraz. Jest też całkowicie podporządkowana tej nadrzędnej idei interpretacyjnej. Podobną strategię zastosuje Klata w przedstawieniu *Sprawa Dantona*, opartym na dramacie

¹⁰¹ Zob. Artur Duda, *Na śmietniku popkultury. Teatr polski po 1989 roku z perspektywy estetyki performatywności*, „Dialog” 2009, nr 11.

¹⁰² Zob. Mikołaj Gogol, *Rewizor: komedia w 5 aktach*, przeł. J. Tuwim, Kraków 1950.

Stanisławy Przybyszewskiej. Tutaj tematem – hasłem wywoławczym, ogrywanym na wszystkich poziomach inscenizacji, jest rewolucja. Staje się ona głównym motywem muzycznego kolażu, jaki proponuje reżyser. Słowo „kolaż” wydaje się najlepiej oddawać istotę muzycznego zabiegu, polegającego na wykorzystaniu w spektaklu różnorodnych stylistycznie i historycznie utworów muzycznych, podejmujących temat rewolucji. W wybranych przez Klatę piosenkach sama „rewolucja” rozumiana jest bardzo szeroko i niekoniecznie wpisuje się w kontekst polityczny – choć taką jej wykładnię sugeruje sam dramat Przybyszewskiej, opisujący wydarzenia Rewolucji Francuskiej oraz postaci z nią związane. W spektaklu w równym stopniu przywołuje się motywy rewolucji kulturalnej i obyczajowej, w czym w zdecydowany sposób pomaga muzyka.

Do tematu rewolucji Kłata podchodzi w sposób ironiczny i groteskowy, od początku do końca prowadząc intertekstualną grę z tematem. Dokonując swoistej dekonstrukcji „rewolucyjnych idei” obnaża jednocześnie ich zafałszowany obraz i brutalne mechanizmy działania. W spektaklu rewolucyjna walka jest w istocie starciem pomiędzy jednostkami – jednym z „ojców” francuskiej rewolty Dantonem (Wiesław Cichy) i przywódcą jakobinów Robespierre’em (Marcin Czarnik) – odbywa się ona bez udziału mas oraz bez uwzględniania ich interesów. Jak zauważa Monika Kwiatkowska, „w przedstawieniu nie ma obecnych w dramacie scen obrazujących nastroje ludu; są tylko walczące o władzę – terrorem lub populizmem – elity polityczne funkcjonujące na zasadzie rządów absolutnych jej lidera”¹⁰³. Ów konflikt pomiędzy przedstawicielami wrogich stronnictw od początku do końca ilustrowany jest serią popkulturowych cytatów, wśród których decydującą rolę odgrywa muzyka. Już pierwszej scenie spektaklu, przedstawiającej Robespierre’a leżącego w wannie – nawiązanie do słynnego obrazu Jacques-Louis Davida *Śmierć Marata* – towarzyszy znamieny w swej wymowie utwór *Requiem for a Jerk* w wykonaniu grupy Placebo. Tytułowe „requiem dla idioty” czytać można jako oświadczenie Robespierre’a w sprawie Dantona:

Listen to the organ that I play for you
Since you got no choice, hear me through
You look as if you like it, but you seem reserved
It’s my requiem for a jerk (...)

¹⁰³ Monika Kwiatkowska, *Rewolucja w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego i w teatrze Jana Kłaty*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, Kraków 2010, s. 216.

Posłuchaj organów, na których gram dla ciebie
Ponieważ nie masz wyboru, wysłuchaj mnie do końca
Zdaje się, że ci się podoba, jednak zachowujesz powściągliwość.
Oto moje rekwiem dla idioty (...)

Requiem for a Jerk wykonane cieniem głosem przez biseksualnego Briana Molko staje się pieśnią-przemówieniem Robespierre'a, którego w swej inscenizacji rysuje Klata jako sentymentalnego wrażliwca, idąc tropem podsuniętym przez Przybyszewską. W opozycji do niego stawia Dantona – grubiańskiego kuglarza, zręcznego manipulatora, potrafiącego grać na emocjach tłumu. Ich walkę ilustruje reżyser całą serią muzycznych odpowiedników, tworząc swoistą „rewolucyjną” playlistę. Pierwszym zestawieniem jest *Children of the Revolution* brytyjskiej grupy rockowej T-Rex, przypisana jakobinom oraz *Etiuda rewolucyjna* Chopina, wyrażająca ostrożny i mniej radykalny program polityczny Dantona oraz jego zwolenników. Podsumowaniem pierwszej części spektaklu, polegającej przede wszystkim na prezentacji politycznych stanowisk obu ugrupowań, jest *Talkin' Bout Revolution* Tracy Chapman:

Don't you know
They're talkin' about a revolution
It sounds like a whisper (...)
Poor people gonna rise up
And get their share
Poor people gonna rise up
And take what's theirs

Słyszałeś?
Oni mówią o rewolucji
To brzmi jak szept (...)
Biedni powstaną
I dostaną swoją część
Biedni powstaną
I wezmą, co do nich należy.

Sięgnięcie po tę właśnie piosenkę jest kolejnym ironicznym gestem ze strony reżysera, bowiem tekst utworu czarnoskórej wokalistki, mówiący o społecznej niesprawiedliwości i nierówności, niewiele ma wspólnego z działaniami Dantona i Robespierre'a, którzy skoncentrowani są jedynie na własnych planach i ambicjach. W ich myśleniu o rewolucji lud jest tylko narzędziem, służącym realizacji owych zamierzeń,

pomocniczym środkiem do przejęcia władzy. Odwoływanie się do narodowych uczuć i podniosłych tonów, jakie mają miejsca w przemówieniach liderów, to jedynie kamuflaż, zbiór pustych pojęć, za którymi nie stoją żadne działania. Tak też traktować należy *Marsyliankę*, która pojawi się tu w rozmaitych interpretacjach. Podczas procesu jej karykaturalną, utrzymaną w hip-hopowej stylistyce wersję przedstawi Danton, próbując ociepleniem wizerunku i pojednawczą gestykulacją zjednać sobie przychylność sądu i ludu. Kiedy to nie pomoże, sięgnie nawet po *Do you really want to hurt me* Culture Club, kokietując widownię podobnie, jak czynił to Boy George w teledysku swej piosenki z lat osiemdziesiątych. Odpowiedzią jakobinów na zręczne sztuczki Dantona będzie ich własna wersja *Marsylianki* – wykonana przy użyciu pił mechanicznych. Gest ten staje się aktem przemocy i terroru, zapowiadającym politykę rządów Robespierre’a i jego współpracowników. Danton zostaje zgładzony, zaś jego umiarkowany program rewolucyjny zastąpiony radykalnymi i krwawymi dyrektywami jakobinów. Skutki nowych rządów odsłania symboliczny *Revolution 9* – utwór pochodzący ze słynnego *The White Album* Beatlesów. *Revolution 9* to kompozycja eksperymentalna, w której John Lennon inspirował się sztuką awangardową oraz muzyką konkretną Edgara Varèse i Karlheinz Stockhausena. Technika, jaka wykorzystana została w utworze, polega na zapętłaniu fragmentów kolejnych taśm magnetofonowych, w efekcie czego powstaje niekontrolowany i chaotyczny kolaż dźwiękowy. Nie bez przyczyny Artur Duda określa go mianem „obrazu rewolucyjnej fazy terroru”:

w muzyce brak melodii, rytmu, elementarnego porządku, brak ułożonego, sensownego tekstu. Tylko sample, zgrzyty, strzępki, mechaniczne powtarzane „Number 9”¹⁰⁴.

Owej dźwiękowej dezintegracji odpowiada obraz miotających się w rozproszeniu ciał – złęcznionych i znajdujących się na granicy obłędu jakobinów. Przez osiem minut trwania alogicznej i pozbawionej spójnej formy *Revolution 9* na scenie widzimy wizję całkowitego rozpadu struktury społecznej oraz wiążących ją więzi, do jakich doprowadza jakobiński terror. Po tym wizualno-dźwiękowym portrecie porewolucyjnego spustoszenia na scenie pozostają już tylko głowy Robespierre’a i Saint-Justa, dyskutujące na temat wolności.

Choć muzyka w spektaklach Jana Klaty staje się jednym z najsilniej eksponowanych tworzyw scenicznych, to jednak, paradoksalnie, zakres pełnionych przez nią funkcji nie jest tak szeroki, jak w inscenizacjach przywołanych wcześniej reżyserów. Jej

¹⁰⁴ Artur Duda, op. cit., s. 67.

zamierzona dosłowność, polegająca na ścisłym odwzorowywaniu znaczeń świata przedstawionego, w istocie pomniejsza jej rolę jako czynnika budującego dramaturgię przedstawienia, rozjaśniającego niedopowiedzenia, odkrywającego pęknięcia, luki i nieujawnione sensy tekstu. Oczywiście jako cytat muzyczny odsyła ona do szerokiego kręgu znaczeń pozadramatycznych – kontekstów społecznych, historycznych i kulturowych – jednakże tworzy w ten sposób raczej alternatywną narrację, równoległą do tej, z którą za sprawą strategii powtórzenia i redundancji splata się w sposób bezpośredni.

W ścisłym odwzorowywaniu przez muzykę znaczeń świata przedstawionego Stanisław Radwan widział największe zagrożenie dla jej działania, które wiązał z pojęciem tautologii. Jana Klata w swych spektaklach nie tylko nie zważa na owo niebezpieczeństwo, ale z duplikacji sensów czyni nadrzędną strategię inscenizacyjną.



16. *Marsylianka jakobinów*. Na pierwszym planie Robespierre (Marcin Czarnik).
Sprawa Dantona, reż. Jan Kłata, Teatr Polski we Wrocławiu. Premiera: 29.03.2008 r.

Rozdział IV

Performatywny wymiar muzyki scenicznej

1. Od rozumienia do emergencji znaczenia

Przedstawione w poprzednim rozdziale rodzaje korelacji między muzyką a teatralnym uniwersum, uwzględniające stosunek tej pierwszej do fikcyjnego świata wykreowanego na scenie, w dużej części analizować można wykorzystując perspektywę semiologiczną i hermeneutyczną. Bądź też – ujmując to inaczej – myślenie o muzyce w kategorii znaku znajduje wciąż zastosowanie w przypadku analizy oraz interpretacji pewnych przejawów dźwiękowości w teatrze. Kiedy bowiem funkcję muzyki opisać chcemy w kontekście świata przedstawionego, jej semiologiczny potencjał – choć nie zawsze postrzegany jako jednoznaczny i koherentny – wysuwa się na plan pierwszy, przysłaniając, a tym samym odsuwając na dalszy tor, inne możliwe perspektywy. Już na podstawie przywołanych w poprzedniej części pracy przykładów oddziaływania muzyki w konkretnych przedstawieniach zauważyć można jednak, iż semiotyka, jak również analiza hermeneutyczna, nie zawsze okazują się wystarczającymi metodami, służącymi opisom teatralnej fonosfery. Dzieje się tak przede wszystkim w przypadku tych fragmentów przedstawienia, w których muzyka nie wiąże się w sposób oczywisty z akcją spektaklu, w znacznym stopniu stając się autonomicznym, niepodlegającym fabularnej kontroli elementem – jak w przywołanej (*A*)*pollonii* Warlikowskiego, w której występujący na scenie zespół potraktować można jako odrębny fenomen spektaklu, w dużej mierze wpływający jednak na sposób jego przebiegu oraz percepcji. Semiotycznym ramom wymykają się również te sytuacje sceniczne, w których dźwiękowość przedstawienia rodzi się spontanicznie na oczach widza i przy jego udziale, przyjmując różnorodne znaczenia w zależności od reakcji publiczności oraz stopnia jej partycypacji w tym procesie.

W tym rozdziale analizie poddane zostaną właśnie te przejawy muzyczności w teatrze, dla których tradycyjne kategorie hermeneutyczne i semiotyczne okazują się niewystarczającym narzędziem opisu – po pierwsze ze względu na sposób wytwarzania

dźwięków, po drugie z uwagi na specyfikę ich oddziaływania na pozostałe elementy przedstawienia.

Źródeł performatywnego myślenia o muzyce teatralnej szukać należałoby w okresie reformy teatru. W przywoływanych wcześniej przemyśleniach Adolpha Appii na temat muzyki scenicznej oraz rozważaniach Eriki Fischer-Lichte, dotyczących dźwiękowej performatywności w teatrze i sposobów jej wytwarzania, odnaleźć można wiele punktów stykowych. Appia dostrzegał zdolność muzyki do kształtowania, "ożywiania" przestrzeni teatralnej, nadawania jej konkretnych wymiarów w zespoleniu z ciałem aktora i jego ruchem:

Czas trwania dźwięków muzycznych uzewnętrznia się w przestrzeni w dostrzegalnych proporcjach. (...) To właśnie grupy dźwięków zbliżają muzykę i przestrzeń. Zmienne czasy trwania tych grup kombinują się pomiędzy sobą w nieskończoność i w ten sposób powstaje zjawisko zwane rytmem, które nie tylko dotyczy przestrzeni, ale może nierozdzielnie zjednoczyć się z nią poprzez ruch. Ciało zaś jest tego ruchu nośnikiem¹.

Owa „żywa przestrzeń” była dla Appii niczym innym, jak „płytą rezonansową muzyki”, przestrzenią performatywną kształtowaną każdorazowo odmiennie, w zależności od relacji między dźwiękiem, ciałem i ruchem. Przestrzeń ta jest zatem pojęciem znacznie szerszym niż fizyczna przestrzeń sceny, w której poruszają się ciała aktorów. Ta druga, w wyniku interakcji zachodzącej między ciałem a dźwiękiem, zostaje niejako wchłonięta bądź zaanektowana przez rodzącą się z tego współoddziaływania przestrzeń performatywną. Choć pojęcie „performatywności” nie mogło pojawić się w sformułowaniach Appii, to jednak stworzona przez autora koncepcja „dzieła sztuki żywej” pozostaje bliska współczesnej estetyce performatywności oraz sposobom, w jakie definiuje ona przedstawienie oraz jego materialność.

Kiedy Fischer-Lichte powołując się na muzyczny performans Johna Cage'a pisze o performatywności dźwiękowej, również ma na myśli związki muzyki z przestrzenią:

W 4'33 doszło do wyodrębnienia przestrzeni performatywnej jako przestrzeni dźwiękowej. Ta ostatnia rozciąga się poza przestrzeń geometryczną, w której ma miejsce przedstawienie, obejmując to, co ją otacza. Tym samym rozmywają się granice przestrzeni performatywnej, która otwiera się na leżące „poza” nią. Granice między wnętrzem a zewnętrzem okazują się nieostre. Za sprawą dźwięków i

¹ Adolphe Appia, *Dzieło sztuki żywej*, [w:] idem, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, przeł. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, Warszawa 1974, s. 97.

odgłosów otaczająca przestrzeń przenika do przestrzeni performatywnej i poszerza ją do nieprzewidywalnych rozmiarów. Wszystko, co da się przypadkiem usłyszeć, staje się elementem przedstawienia i może przyczynić się do zmiany przestrzeni performatywnej².

W opisanym przez badaczkę zdarzeniu artystycznym niezamierzone dźwięki i odgłosy przyczyniły się do wytworzenia specyficznej przestrzeni dźwiękowej, którą ze względu na jej zmienny i zależny od teatralnego „tu i teraz” charakter bez wątpienia określić można mianem performatywnej. Sama muzyka nie musi być jednak wynikiem przypadku, aby możliwe stało się wykazanie jej performatywnego działania – jak bowiem pisze Fischer-Lichte „dźwiękowość za każdym razem stwarza specyficzną przestrzenność”³, stanowiącą efekt percepcji określonych zjawisk akustycznych, ewokujących rozmaite asocjacje. Elementem, który może uczynić ją bardziej wyrazistą i jednolitą jest ruch – za jego pomocą definiowane są proporcje oraz wymiary owej przestrzeni. Performatywność dźwiękowa w teatrze rodzi się zawsze bowiem w zetknięciu z żywym ciałem aktora, z przestrzenią, a przede wszystkim w bezpośrednim kontakcie z odbiorcą przedstawienia, który staje się współtwórcą obrazów i sensów wyłaniających się przez udziale muzyki. Tego rodzaju emergencję znaczeń, polegającą na ich swobodnym konstruowaniu przez widza w drodze subiektywnego odbioru wrażeń wizualno-dźwiękowych Fischer-Lichte dostrzega przede wszystkim w sztuce performance oraz pokrewnych jej odmianach współczesnego teatru. Jej przejawy da się jednak zaobserwować także w tradycyjnych formach współczesnego teatru dramatycznego – wszędzie tam, gdzie relacja między dźwiękiem, ruchem i przestrzenią wysuwa się na plan pierwszy, przysłaniając zdecydowanie bardziej arbitralne znaczenia samego tekstu.

Przyglądając się twórczości inscenizacyjnej przywoływanych wcześniej artystów zauważyć można, jak bardzo różne oblicza scenicznej muzyczności prezentują często te same przedstawienia. W wybranych ich fragmentach ta sama warstwa dźwiękowa stanowić może wyrazisty emblemat świata przedstawionego – jak w spektaklach Jana Klaty czy też w inscenizacjach Krystiana Lupy, w których muzyka ściśle skorelowana jest z wewnętrznym światem bohaterów. Równocześnie też może przyczyniać się do performatywnego kształtowania/formowania przestrzeni, nawet jeśli sama nie jest wynikiem gestu artystycznego, opartego na przypadkowym i niekontrolowanym ruchu materii dźwiękowej. Performatywny wymiar muzyki scenicznej manifestować się będzie bowiem nieco inaczej niż możliwa performatywność muzyki autonomicznej. O ile w przypadku tej drugiej decydujące

² Erika Fischer Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008, s. 201.

³ Ibidem, s. 203.

znaczenie ma sposób powstawania i wytwarzania dźwięków, powiązany najczęściej z aleatoryzmem, a często także uwzględniający udział słuchaczy w tym procesie, o tyle w przypadku muzyki teatralnej performatywność objawiać się będzie przede wszystkim w zdolności dźwięków i rytmu do konstytuowania owej ulotnej przestrzenności przedstawienia – wyznaczania jej wymiarów, atmosfery oraz definiowania jej w oparciu o teatralne „tu i teraz”. W procesie tym zasadniczą rolę odgrywają kategorie takie, jak czas i przestrzeń, warunkujące performatywne wytwarzanie rzeczywistości przedstawienia, jak również wyznaczające umowne ramy dla wspomnianej przez Fischer-Lichte pętli feedbacku, działającej jako przepływ wrażeń wizualno-dźwiękowych między sceną a widownią. Jednakże bez ciała aktora oraz jego ruchu w przestrzeni ów performatywny wymiar muzyki objawiałby się jedynie w cząstkowej postaci. Można powiedzieć, iż obecność aktorskiego ciała oraz jego sceniczna aktywność w tym wypadku niejako dopełniają, czy też wyzwalają proces emergencji znaczeń zachodzący przy udziale muzyki. W procesie tym nieodzowną rolę pełni rytm – według Appii to on pozwala ciału „stwarzać przestrzeń”⁴, to znaczy wyznaczać jej proporcje i ją dookreślać. Również Erika Fischer-Lichte przyznaje mu dużą rolę, zauważając, iż we współczesnym teatrze rytm bardzo często staje się jedną z naczelných zasad regulujących i strukturujących przedstawienie, jest swoistym unifikatorem poszczególnych jego elementów:

To on wiąże określoną relacją cielesność, przestrzenność i dźwiękowość, reguluje ich pojawianie się i znikanie w określonej przestrzeni. (...) w wielu przedstawieniach teatralnych i performansach powstających od lat sześćdziesiątych rytm staje się przewodnią i nadrzędną, a może wręcz jedyną zasadą organizującą i strukturującą czas⁵.

Według autorki rytm jako naczelna zasada porządkująca przedstawienie opiera się nie tyle na regularności, co na powtarzalności – „powstaje on przez powtórzenie i odchylenie, od tego, co powtarzane”⁶, dzięki temu to, co przewidywalne i zaplanowane współdziała z tym, co jest wynikiem przypadku. To rytm sprawia, iż między cielesnością, przestrzennością i dźwiękowością w teatrze zachodzą wciąż nowe relacje, stwarzając tym samym „sprzyjające warunki dla funkcjonowania autopoiesis pętli feedbacku, a zarazem kierując uwagę widza na ten właśnie proces”⁷. Za sprawą rytmu, a właściwie kolejnych nakładających się na siebie

⁴ Adolphe Appia, op. cit., s. 129.

⁵ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 216.

⁶ Ibidem, s. 216.

⁷ Ibidem, s. 221.

struktur rytmicznych, w które wpisane zostaje nie tylko ciało aktora, ale także przestrzeń oraz percepcja widza, uwydatniona zostaje materialność przedstawienia, czy też raczej proces jej performatywnego stwarzania.

W dalszej części rozdziału analizie poddane zostaną przedstawienia, w których owa specyficzna korelacja cielesności, przestrzenności i dźwiękowości z jednej strony uwydatnia materialność przedstawienia, dążąc do ekspozycji fenomenalnego statusu poszczególnych jego elementów, z drugiej zaś wpływa na zakłócenie stabilności tradycyjnego procesu percepcyjnego, polegającego na odczytywaniu przez widza znaczeń arbitralnie narzucanych przez wykonawców. Performatywne wytwarzanie materialności w decydujący sposób wpływa bowiem na sposób konstruowania znaczeń przez odbiorcę, które w tym wypadku rodzić się będą przede wszystkim w wyniku bezpośredniego i zmysłowego postrzegania zjawisk, ciał, kolorów, kształtów przestrzeni czy wreszcie dźwięków. Wspomniany wyżej sposób „doświadczenia” scenicznej rzeczywistości nie neguje oczywiście semantyczności przedstawienia, a jedynie zwraca uwagę na możliwy dwutorowy sposób jego percepcji. Pierwszy, oparty na semiotycznym zestawianiu znaczeń generowanych przez poszczególne elementy przedstawienia z zaprojektowaną przez reżysera fikcją teatralną i rzeczywistością tekstu, jest wciąż możliwy, aczkolwiek poprzez eksponowanie materialności samych tworzyw scenicznych zostaje w dużym stopniu utrudniony. Drugi, przez Fischer-Lichte określany mianem emergencji, polega na tworzeniu znaczeń na drodze wolnych asocjacji, wywoływanych przez często przypadkowe i dowolne łączenie określonych zjawisk akustyczno-wizualnych. Asocjacje te mogą jednak odsyłać tyleż samo do indywidualnych przeżyć i doświadczeń widza, co do intersubiektywnych kodów kulturowych. Różnice między pierwszym i drugim sposobem percepcji przedstawienia Fischer-Lichte tłumaczy w sposób następujący:

Tak więc proces tworzenia znaczeń na drodze wolnych asocjacji różni się znacznie od intencjonalnie dopełnianego procesu rozumienia i interpretacji. Podczas gdy w tym ostatnim podmiot szuka określonych znaczeń, które – niezależnie od przyjętych kryteriów – do siebie „pasują” (choć nie zawsze interpretujący ma swobodny do nich dostęp), tutaj znaczenia pojawiają się bez jego woli i wysiłku, a czasem nawet wbrew jego woli.⁸

⁸ Ibidem, s. 233.

Jak zostało wcześniej wspomniane, performatywny wymiar muzyki scenicznej najwyraźniej ujawnia się tam, gdzie owa szczególna koincydencja zjawisk audialnych i wizualnych zaczyna dominować nad tradycyjnym sposobem przekazywania znaczeń – to znaczy eksponując swój materialny charakter zakłóca linearność przedstawienia, choć wciąż pozostaje z nim ściśle powiązana. Chodzić będzie zatem o sytuacje/sceny/sekwencje, w których performatywne wytwarzanie materialności oraz związana z nim emergencja znaczeń następują przy silnym, czy też dominującym udziale muzyki. Proces ten pozwolił zobrazować „muzyczne” fragmenty kilku wybranych przedstawień.

2. Rytm a materialna obecność ciała

Jako pierwszy i bodaj najbardziej reprezentatywny przykład powyższego sposobu funkcjonowania muzyki w przedstawieniu teatralnym posłużyć może scena ze spektaklu *Poskromienie złoŹnicy* Krzysztofa Warlikowskiego. W inscenizacji tej muzyka nie jest jedynie biernym towarzyszem akcji dramatycznej, lecz nieustannym prowokatorem, wyznaczającym rytm oraz dookreślającym ruch sceniczny aktorów. Tworzona jest na żywo przez grupę muzyków towarzyszących aktorom na scenie – fakt ten w dużym stopniu zwiększa siłę jej oddziaływania.

Obecność muzyków na scenie tylko w wybranych fragmentach spektaklu motywowana jest teatralną fikcją – cały czas pozostają oni jednak widoczni, zarówno dla widza, jak i aktorów. Dźwięki akordeonów i saksofonów wypełniają większość scenicznych obrazów – towarzyszą rodzącym się konfliktom, stymulują dramatyczne napięcie, wreszcie kierują tempem akcji. Ślubnym negocjacom między ojcem Bianki i Katarzyny a konkurentami do ich ręki towarzyszy zawsze „agresywny, ostinatowy motyw grany na akordeonie”, który „podjudza i ponagla pertraktujące i walczące za sobą strony”⁹. Podobnym motywem muzycznym sygnalizowany jest każdy decydujący zwrot akcji. Ale są w tym spektaklu również sekwencje, w których tempo muzyki słabnie, a gwałtowne *forte* stopniowo przechodzi w transowe i miękko brzmiące *mezzoforte*.

Choć w *Poskromieniu złoŹnicy* raczej ściśle trzyma się Warlikowski tekstu dramatycznego, linearnie przedstawiając przebieg akcji i dbając przy tym o zachowanie teatralnej iluzji, to jednak mniej więcej w połowie przedstawienia ów uporządkowany tok narracyjny zakłócony zostaje obrazem, w którym fikcyjność świata przedstawionego przysłonięta zostaje sceniczną materialnością. Tuż po pierwszej odsłonie małżeńskiej tresury, jakiej poddawana jest Katarzyna, na scenę wkraczają muzycy – wraz ze wzrostem dynamiki i intensywności dźwięków opuszczają ją natomiast kolejni aktorzy. Prócz muzyków na pustej scenie, z której usunięto elementy scenograficzne, pozostaje jedynie Andrzej Szeremeta grający postać Trania. Ciało mężczyzny, stojącego w centralnym punkcie przestrzeni scenicznej, zdaje się stopniowo podporządkowywać muzycznym frazom, opartym na powtarzanych wielokrotnie tych samych motywach melodyczno-rytmicznych. Szeremeta zamyka oczy i sprawia wrażenie nieobecnego – tak jakby zupełnie zapomniał o roli oraz miejscu, w którym się znajduje. Wraz z muzycznym *crescendo* ruchy aktora stają się coraz bardziej śmiałe, wyzwolone, zmysłowe – w niewymuszony i naturalny sposób ciało aktora

⁹ Grzegorz Niziołek, *Warlikowski – extra ecclesiam*, Kraków 2008, s. 22.

zatraca się w otaczających je dźwiękach. Przez chwilę zastanawiamy się jeszcze czym jest ten nagły, transowy taniec Trania – z pewnością niektórzy widzowie wskazówek szukać będą w tekście Szekspira. Taniec nie ma jednak swego źródła w literackim pierwowzorze – pojawia się niespodziewanie i bez żadnego uzasadnienia. Im wcześniej zdamy sobie sprawę z rozdźwięku między przywołaną sceną a światem przedstawionym, tym szybciej przyjdzie nam dostrzec również proces oderwania się *signifiant* od *signifié*. W scenie tej ciało aktora przestaje bowiem odsyłać do postaci Trania – zamiast tego na oczach widza staje się bytem autoreferencyjnym, odnoszącym się do swej własnej materialności/fizyczności. Po kilku minutach do kołyszącego się na środku sceny mężczyzny dołącza dwóch innych aktorów – najpierw Marcin Dorociński (Lucencjo), a następnie Sławomir Grzymkowski (Biondello). Ich improwizowany taniec trwa około pięciu minut – przez cały ten czas na scenie nie rozgrywają się żadne inne zdarzenia, uwagę widza przykuwają więc jedynie pogrążone w muzycznej ekstazie ciała trzech mężczyzn. Charakterystyczna jest kompozycja tej sceny – pusta, pozbawiona jakiegokolwiek dekoracji przestrzeń wypełnia się jedynie ruchem tańczących ciał, prowokowanych dźwiękami akordeonów i saksofonów. Podczas tańca aktorzy nie komunikują się ze sobą, każdy z nich zajmuje osobne miejsce w przestrzeni sceny. Miejsce to wyznacza ich indywidualna kinesfera. Fizycznie mężczyźni pozostają w izolacji, łączy ich natomiast określona reakcja na percypowane dźwięki – jest nią całkowite podporządkowanie ruchów ciała muzyce.

Cielesna ekspresja aktorów narasta wraz z dynamicznym i harmonicznym rozwojem muzycznego akompaniamentu. Rytm powtarzających się tych samych fraz muzycznych wprowadza atmosferę transu, której poddają się zarówno tańczący aktorzy, jak i widzowie śledzący ich kolejne ruchy. Scena ta, ukonstytuowana niejako poza fikcyjnym czasem oraz miejscem akcji, eksponuje przede wszystkim cielesną obecność aktorów, która przysłania, czy wręcz eliminuje istnienie postaci. Dochodzi tu zatem do specyficznego zrównania „znaczącego” i „znaczonego”. W centrum uwagi widza pozostaje reagujące na muzykę ciało, ujawniające pozbawiony określonego sensu gest taneczny. Za Hansem-Thiesem Lehmannem rzec można, iż owym „brakującym” celem ruchu jest tu ukazanie gestu samego w sobie¹⁰. „Ciało zostaje wystawione w swojej cielesnej konkretności, znajduje się w samym centrum uwagi patrzącego i tym samym wydaje się wyjęte z czasoprzestrzennego

¹⁰ Zob. rozdz. *Ciało*, [w:] Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.

kontinuum”¹¹. Muzyka staje się w tym wypadku czynnikiem wyzwajającym ciało z konieczności reprezentacji świata przedstawionego.

Oczywiście dla sporej części widzów trójka aktorów wciąż pozostanie Traniem, Lucencjem i Biondellem, toteż uzasadnienia dla tejże sceny poszukiwać będą oni na poziomie teatralnej fikcji, w zaprojektowanej przez reżysera wizji świata przedstawionego. Dla Romana Pawłowskiego transowy taniec półnagich mężczyzn jest niczym innym, jak manifestacją męskiej dominacji¹², dla Rafała Węgrzyniaka – najgłębszym wyrazem melancholii związanej z płciowym zniewoleniem, przeszywającej cały spektakl¹³. Nawet jeśli dojdzie do wychwycenia takich powiązań (a z pewnością jest to możliwe), to jednak nie ulega wątpliwości, iż tym, co oddziałuje tu na widza w pierwszej kolejności, jest fenomenalna obecność aktorskiego ciała, nie zaś przypisywana mu zdolność reprezentacji fikcyjnego świata. Materialność, fizyczność ciała, ujawniająca się pod wpływem muzycznego rytmu, całkowicie przysłania tu możliwy, aczkolwiek mniej wyrazisty referencyjny potencjał tej sceny. Dotychczasowy porządek percepcji, polegający na postrzeganiu ciała aktora jako znaku postaci, zostaje zakłócony przez manifestację cielesności samej w sobie. Bynajmniej nie znaczy to, iż z owego performatywnego aktu nie mogą zrodzić się dodatkowe znaczenia. Całkowicie poddane muzycznym frazom ciała tańczących mężczyzn, usytuowane w różnych punktach sceny, na nowo zarysowują ramy przestrzeni performatywnej przedstawienia, otwierając ją na nowe, możliwe skojarzenia, próby interpretacji. Ten proces wytwarzania znaczeń regulują tu jednakże zasady odmienne od tych, które towarzyszą tradycyjnym, hermeneutycznym bądź semiotycznym procesom rozumienia. Następująco charakteryzuje je Erika Fischer-Lichte:

Znaczenie fenomenalnego bytu postrzeganego ciała czy rzeczy wytwarza asocjacyjne znaczenia, które nie muszą koniecznie łączyć się z przedmiotem postrzegania. (...) Nie da się stwierdzić jakie znaczenia pojawią się na drodze asocjacji; nie da się też stwierdzić, jakie znaczenia percepcja powiąże z jakimi elementami teatralnymi. Stabilność porządku oznacza w tym przypadku najwyższy wymiar nieprzewidywalności. Proces percepcji przebiega w tym sensie całkowicie jako proces emergencji¹⁴.

¹¹ Ibidem, s. 277.

¹² Zob. Roman Pawłowski, *Miasto mężczyzn*, „Gazeta Wyborcza”, 08.01.1998.

¹³ Zob. Rafał Węgrzyniak, *Przemoc, perwersja i trans*, „Odra” 1998, nr 11.

¹⁴ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 241.

W przywołanej scenie z *Poskromienia złoŃnicy* to muzyka prowokuje zaistniałą sytuację performatywną, narzuca rytm i wyzwala aktorską ekspresję. Uwydatniając fizyczność aktorów bierze udział w procesie wytwarzania scenicznej materialności. Ciała tańczących mężczyzn bardzo trudno oderwać od dźwięków, jakim się one poddają, toteż na widza oddziałują tu bezpośrednio i jednocześnie rytm, linia melodyczna, ruch oraz gesty ciał.

W scenie tej muzyka, za sprawą całkowicie podległego jej aktorskiego ciała, nie tylko przyczynia się do zmiany porządku percepcji, ale też – poprzez brak jakiejkolwiek motywacji fabularnej – umożliwia uruchomienie bardzo szerokiego pola asocjacji, uwzględniających indywidualne preferencje i doświadczenia widza. Nowy wymiar zyskuje tutaj także przestrzeń sceniczna, którą definiuje owo szczególne zespolenie dźwięku, rytmu i ruchu. W wyniku zmysłowego współdziałania tych trzech elementów staje się ona przestrzenią performatywną, kształtowaną „tu i teraz” podczas konkretnego aktu percepcyjnego – pod względem działania bardzo bliską tej, którą w *Dziele sztuki żywej* projektował Adolphe Appia.

Z podobnym działaniem muzyki mamy do czynienia w *Burzy* – innej Szekspirowskiej realizacji Krzysztofa Warlikowskiego. Materialność scenicznego świata mocno objawia się tu w scenie dzikiego i chaotycznego tańca Stefano, Trinkulo i Kalibana, sprowokowanego energetyczną muzyką o szybkim tempie i dość ostrym rytmem. Nieprzewidywalność oraz brak fabularnego umotywowania tej sceny wyraźnie kontrastują z poprzedzającym ją obrazem – długą i w pełni zaplanowaną sceną ślubu Mirandy i Ferdynanda. Podobnie jak w *Poskromieniu złoŃnicy*, muzyka i taniec pojawiają się tu nagle. Kiedy zaślubiny Mirandy i Ferdynanda dobiegają końca, zza sceny, w dymnych oparach wyłaniają się trzy postacie – uwagę widza skupia na sobie ich taniec, stanowiący ciąg spontanicznych, nieprzewidywalnych ruchów, korespondujących z towarzyszącym im motywem muzycznym.

Charakter tych ruchów w przestrzeni ma istotne znaczenie. Jak zauważa Lilianna Bieszczad, „bez względu na rodzaj zajmowanego miejsca, konkretne struktury ruchowe mogą to miejsce określać, np. ruchy tancerza o małym zasięgu odwracają uwagę odbiorcy od tego, co je otacza, skupiając ją na ciele tancerza, podczas gdy ruchy o dużym zasięgu podkreślają otoczenie i mogą scenę w szczególny sposób charakteryzować, wzbogacać, piętnować”¹⁵. Ciała tańczących aktorów w *Burzy* poruszają się po wyższej płaszczyźnie sceny, wykorzystując całą jej przestrzeń. Ich ruchy – w przeciwieństwie do umiarkowanych i raczej

¹⁵ Lilianna Bieszczad, *Wymiary przestrzeni w tańcu. Kontekst filozoficzno-estetyczny*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 199.

„introwertycznych” gestów mężczyzn z *Poskromienia złoŃnicy* – mają charakter otwarty, stanowią je skoki, szerokie wymachy rąk, ekstatyczne wręcz drgawki i gwałtowne obroty ciał. Są to gesty „wybiegające w przestrzeń”, skierowane na zewnątrz – wykorzystują one niezwykle szeroki obszar sceny. Odległości pomiędzy tańczącymi ciałami są tu na tyle duże, że pozwalają na nieograniczoną swobodę ruchu. Aktorzy zbliżą się do siebie dopiero wtedy, gdy muzyka zostanie wyciszona – wówczas rozpoznamy w nich ponownie postaci dramatu, które podczas tańca przysłonięte zostały narzucającą się fizycznością ciał.

W przywołanych wyżej scenach muzyka przyczynia się do zakłócenia wewnętrznej integralności postaci dramatycznej – ujawnia „realną fizyczność aktorskich ciał, naruszając ciągłość fikcyjnej rzeczywistości”¹⁶. W tym przypadku uwydatniona zostaje również materialność samej przestrzeni scenicznej. Zarówno w scenie z *Poskromienia złoŃnicy*, jak również podczas „dzikiego” tańca trójki aktorów w *Burzy*, przestrzeń gry przestaje odsyłać do powiązanych z fikcją teatralną umownych miejsc akcji. W obu przypadkach scena nie daje się rozpoznać jako reprezentacja świata przedstawionego. Owo zakłócenie na linii postać-aktor pociąga za sobą kolejne: manifestacja fizycznej obecności ciała obnaża materialność sceny, podkreśla jej realne wymiary i proporcje.

W dwóch nowszych przedstawieniach Warlikowskiego – *(A)pollonii* oraz *Opowieściach afrykańskich według Szekspira* ów muzyczny gest performatywny nabiera jeszcze silniejszego wyrazu i kieruje się bezpośrednio w stronę widowni. W *(A)pollonii* symultaniczność działań i niehierarchiczność obrazów scenicznych powodują, iż widz sam musi dokonać wyboru przedmiotu swej percepcji. Zakłóceniu ulega tu nie tylko narracyjna ciągłość przedstawienia, ale również sam proces konstruowania znaczeń przez widza, determinowany fragmentaryczną i rozproszoną percepcją. Symultaniczność jest charakterystycznym znakiem estetyki postdramatycznej:

w niektórych przedstawieniach rozgrywających się tu i teraz działanie sceniczne w tak dużym stopniu zostaje otoczone i uzupełnione przez drugą rzeczywistość, złożoną z dźwięków, muzyki, głosów i wszelkiego rodzaju zamierzonego hałasu, że należy mówić (...) o symultanicznym istnieniu drugiej «sceny audytywnej»¹⁷.

Taką swoistą scenę audytywną odnaleźć można właśnie w *(A)pollonii* – spektaklu, który w eklektyczny i szeroki sposób podejmuje zagadnienie ofiarnictwa – jego sensu i konsekwencji. Rozszczepienia wątków, tematów i obrazów zapowiada tu już

¹⁶ Agata Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*, Kraków 2005, s. 238.

¹⁷ Hans-Thies Lehmann, op. cit., s. 135.

specyficzny dobór tekstów: dramaty Ajschylosa i Eurypidesa zestawione zostają z najnowszą prozą Hanny Krall, Johna Maxwella Coetzeego, Jonathana Littella, poezją Andrzeja Czajkowskiego, Marcina Świetlickiego, a także fragmentami *Poczty* Rabindranatha Tagore’a i *Matki* Hansa Christiana Andersena. Mnogości literackich inspiracji towarzyszy wielość mediów, jakimi posługuje się w spektaklu reżyser:

Warlikowski zderza w „(A)pollonii” różne teksty, tradycje, gatunki i media: tragedię antyczną z reportażem, baśń z programem telewizyjnym, mit z wirtualną rzeczywistością internetu, powieść z rockowym koncertem, opowiadanie z filmem, wykład z cyrkowym show; historię starożytnego rodu i ciężącego nad nim fatum, które napędza koło zbrodni i zemsty, zderza z wciąż nieprzepracowaną traumą Zagłady¹⁸.

Z jednej strony nagrane wcześniej filmy z udziałem aktorów oraz songi Renate Jett poszerzają ramy świata przedstawionego, z drugiej zaś w jakimś stopniu odrywają się od niego, zyskując status samodzielnego, niezależnego „komunikatu”. Performatywny wymiar utworów muzycznych wykonywanych w trakcie spektaklu wpisany jest niejako w samą specyfikę formy widowiskowej, jaką stanowi koncert rockowy. Performatywności tej dowodzi w swym artykule Artur Duda, zwracając uwagę na charakterystyczny sposób oddziaływania widowisk rockowych, angażujących emocje i cielesność widzów, „wykraczających poza kontemplacyjny typ odbioru”¹⁹. Według autora performatywność koncertu rockowego opiera się na kilku zasadniczych filarach:

1. popisie wokalnym i instrumentalnym – wykonywaniu muzyki na żywo, z tolerancją dla zmiennych, zależnych od nastroju, dnia, czasem improwizowanych wersji wykonania, bez kultu dla muzycznej partytury
2. mówieniu od siebie, we własnym imieniu, o prywatnych, intymnych emocjach
3. byciu sobą na scenie
4. eksponowaniu cielesności wykonawców i odbiorców w aspekcie ciała motorycznego (ekspresja gestyczno-ruchowa), ciała fenomenalnego i energetycznego (fizjologia i seksualność) oraz ciała semiotycznego (praktyka crossdressingu, zachowań obscenicznych, itp.)

¹⁸ Ewelina Godlewska-Byliniak, *(A)pollonia*, „dwutygodnik.com” 2009, nr 4, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/159-apollonia.html> [dostęp: 04.09.2014].

¹⁹ Artur Duda, *Na śmietniku popkultury...*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010, s. 95.

5. stworzeniu wspólnoty z odbiorcami poprzez wejście z nimi w dialog: wspólne lub naprzemienne śpiewanie, skandowanie, oklaski, owacje, taniec i inne formy fizyczno-motorycznego rezonansu²⁰.

Elementy te decydują nie tylko o specyfice, ale i sile oddziaływania tego rodzaju widowisk. Wszystkie one sprzyjają powstawaniu autopojetycznej pętli feedbacku, zacieśniając w ten sposób relację z odbiorcami i uzależniając przebieg widowiska od ich reakcji. Zmysłowy i cielesny wymiar koncertu, jego bezpośredniość oraz eksponowana „realność” sytuują go w opozycji do teatralnej fikcji, wytwarzanej za pomocą rozmaitych strategii reprezentacji. Wprowadzając do spektaklu sceny muzyczne o charakterze koncertu rockowego Warlikowski świadomie burzy pewien narracyjny porządek – rozbija go zarówno w sensie fabularnym, jak i przestrzennym. Utwory Renate Jett i jej zespołu nie stanowią bowiem ilustracji muzycznej w jej tradycyjnym rozumieniu – zarówno usytuowanie zespołu w centralnym punkcie panoramicznej przestrzeni, jak i cielesna ekspresja aktorki-wokalistki, przykuwają uwagę widza, zakłócając tym samym percepcję rozgrywających się w tym samym czasie obrazów należących do świata teatralnej fikcji.

Można powiedzieć, że w niektórych scenach (*Apollonii*) performatywność muzyki i jej scenicznego wykonania w jakimś sensie dominuje nad pozostałymi elementami teatralnego dyskursu – wysuwa się na pierwszy plan, zagarniając przy tym inne rodzaje mediów, w szczególności zaś ciało aktora. Przy pierwszym utworze – wzruszającym tangu *To ostatnia niedziela*, które rozpoczyna się w momencie pożegnania Ifigenii i Agamemnona, większość aktorów rozchodzi się, znikając za kulisami. Na scenie zostaje tylko zespół muzyczny, aktorka grająca Klitajmestrę (w zależności od przedstawienia Danuta Stenka lub Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) oraz charakteryzatorka. Choć tekst piosenki w wyraźnym stopniu nawiązuje do poprzedzającej utworu sytuacji dramatycznej, to jednak na czas jego trwania teatralna fikcja zostaje całkowicie zawieszona. Charakteryzatorka pomaga zmienić aktorce kostium, ściąga perukę i nakłada nową, poprawia też makijaż – wszystkie te działania odbywają się na oczach widza. Aktorki wymieniające się rolą podczas poszczególnych przedstawień w różny sposób zachowują się w trakcie tych zabiegów – Danuta Stenka jest bierna i nieobecna, tak jakby wciąż jeszcze „przeżywała” swą postać z zakończonej przed momentem sekwencji, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik zdecydowanie bardziej oddala się od postaci, wzmagając tym samym odczucie „realności” tego, co właśnie odbywa się na scenie, a zatem przygotowań do kolejnej części spektaklu.

²⁰ Ibidem, s. 97.

Tym, co w momencie wykonywania piosenki przez Renate Jett oddziałuje na odbiorcę, jest przede wszystkim Auslanderowska „nażywość”, bezpośredniość oraz materialna obecność muzyków i aktorki na scenie, powołująca rodzaj wspólnoty, w której ważnym ogniwem staje się publiczność oraz jej uczestnictwo w zdarzeniu.

W ramach performatywnie ukonstytuowanej wspólnoty proces przepływu energii między wykonawcami a widownią nie opiera się na konstruowaniu jakiegoś symbolicznego porządku, lecz na cielesnym i zmysłowym doświadczaniu teatralnego „tu i teraz”. Projektowane w *(A)pollonii* sytuacje muzyczne o charakterze koncertowym wzmagają taki rodzaj oddziaływania: zawieszając akcję dramatyczną, prowokują zmianę porządku reprezentacji w porządek obecności, któremu podlegają także aktorskie ciała. Proces ten doskonale obrazuje scena monologu Klitajmestry (Danuta Stenka/ Małgorzata Hajewska-Krzysztofik), następująca tuż po dokonaniu przez nią zbrodniczego czynu – zabójstwa Agamemnona. Po gwałtownej kulminacji tego monologu, jaką jest publiczne przyznanie się do winy („Ja zabiłam go! Padł z mojej ręki! I ja go pogrzebię! A płacz? Gdyby ktoś chciał zapłakać, płaczcie!”), na scenie rozlega się cichy głos wokalistki, która zaczyna śpiewać song o rewolucji. Przez kilka minut utwór Jett i monolog Klitajmestry nakładają się na siebie, po jakimś czasie muzyka staje się głośniejsza, zagłusza aktorkę. Ta ostatecznie poddaje się sile ostrego rytmu i gitarowego riffu – obserwujemy, jak rezonuje jej ciało, reagując na mocne akordy. Rozpoczyna się proces „wychodzenia” z roli – można wywnioskować, iż jego zarys został zaplanowany: przebiega on bowiem podobnie w przypadku obu aktorek wymieniających się postacią Klitajmestry. Seria nieskoordynowanych ruchów, podskoków w rytm muzyki i wreszcie całkowite odcięcie się od postaci poprzez ściągnięcie peruki i stroju. Proces ten jest jednak w dużej mierze determinowany fizjonomią oraz kinesferą obu aktorek, toteż każdorazowo doświadczamy tu konkretnej cielesności oraz naznaczonej indywidualną ekspresją obecności aktorskiego ciała. Renate Jett podczas wykonywania piosenki nie nawiązuje żadnego kontaktu z aktorką, coraz bardziej intensywnie próbuje za to wejść w dialog z publicznością, stopniowo zagarniając ją dla siebie. W pewnym momencie Jett schodzi nawet ze sceny i śpiewa między widzami, inicjując tym samym rodzaj performatywnej wspólnoty, opierającej się na przepływie energii między wokalistką a widownią – wspólnoty działającej na zasadzie tego samego feedbacku, który rodzi się podczas koncertów rockowych. Performatywny gest wokalistki zjednuje sobie publiczność, nie pozwalając jednocześnie na dłuższe przeżywanie poprzedzającej go sceny dramatycznego monologu Klitajmestry. Muzyka po raz kolejny zakłóciła tu teatralną fikcję oraz porządek postaci, kierując uwagę na cielesną współobecność aktorów i widzów, a tym samym

wymuszając odmienny typ percepcji przedstawienia. Jak zauważa Erika Fischer-Lichte, podczas takiego przejścia „widz nie tylko obserwuje, w jaki sposób dochodzi do zamiany ról, budowania i niszczenia wspólnoty czy tworzenia bliskości i dystansu, ale również doświadcza tych procesów na własnej skórze jako uczestnik przedstawienia”²¹.

W *(A)polonii* Warlikowski zdaje się świadomie stwarzać warunki dla tworzenia się wspólnotowości aktorów i widzów, być może widząc w niej szansę na uwiarygodnienie przekazu scenicznego. Pętla feedbacku przejmująca kontrolę nad przedstawieniem w czasie trwania scen muzycznych działa jeszcze długo w obrębie innych sekwencji. Raz naruszona granica między fikcją a rzeczywistością wytrąca widza z bezpiecznej pozycji obserwatora – nakazuje być czujnym, gotowym na określoną reakcję, nawet jeśli fikcyjny porządek ponownie przywraca równowagę. W *(A)pollonii* to bez wątpienia muzyka inicjuje ową wspólnotowość, wyznacza też momenty „niegrania”, intencjonalnie wpisane w tkankę spektaklu. O specyficznym projekcie gry aktorskiej, stanowiącej efekt nieustannego przechodzenia między porządkiem reprezentacji i porządkiem obecności, w następujący sposób opowiada Magdalena Cielecka, w przedstawieniu prezentująca postaci Alkestis i Apollonii:

„Jak najmniej grać” oznacza zaufanie do konstrukcji spektaklu i jego języka – nagrań video i warstwy muzycznej, tego, co na przykład, interpretują songi, jaki wprowadzają klimat. Trzeba zaufać, że ta konstrukcja przeprowadzi widza przez pewną myśl. Dlatego nie trzeba aż tak wiele grać, tylko przekazać pałeczkę. To rodzaj sztafety. Spektakl robi dużo za nas, my wychodzimy jako jego elementy, klocki, ale to spektakl tworzy myśl przez rytm zmian, songi, montaż i kolejność scen²².

Taka strategia inscenizacyjna pociąga ze sobą „percepcyjną wielostabilność”, o której pisała Fischer-Lichte, a tym samym w wyraźny sposób wpływa na sposób konstruowania znaczeń przez widza, które rodzą się tu w wyniku wychwytywania pojedynczych wrażeń, dźwięków, obrazów, emocji. Te zaś w pierwszej kolejności stają się źródłem swobodnych asocjacji, dopiero na późniejszym etapie odbioru można podjąć próbę poskładania ich w „pewną myśl”, która uzasadnienia szukać będzie w rozszczepionym na fragmenty temacie przedstawienia.

²¹ Erika Fischer-Lichte, op cit., s. 61.

²² *Spektakl jak sztafeta*, z Magdaleną Cielecką rozm. przepr. Marta Bryś i Monika Kwiatkowska, „Didaskalia” 2009, nr 92/93, s. 23.

Muzyka wykonywana przez Renate Jett oraz jej zespół do samego końca pozostaje elementem podważającym teatralną fikcję i zakłócającym związany z nią porządek reprezentacji. Zwieńczeniem takiego jej oddziaływania jest finałowa scena (*A*)*pollonii*, w której materialność przedstawienia oraz wspólnotowość aktorów i widzów osiągają swój najgłębszy wyraz. Mowa o ostatnim, zbiorowym „wykonaniu” utworu *Pain*, w którym uczestniczą wszyscy aktorzy występujący w spektaklu. Nieustannie naruszane przez wcześniejsze songi ramy świata przedstawionego, tutaj znikają całkowicie: nie ma już postaci ani teatralnej referencji. Zachowania aktorów, umieszczonych wraz z muzykami w przezroczystym pokoju z pleksi, są w pełni naturalne, swobodne i improwizowane. Część z nich wraz z Renate Jett śpiewa wersy piosenki, część zaczyna tańczyć w parach bądź samodzielnie, jeszcze inni prowadzą prywatne dialogi. Utwór staje się czystym gestem performatywnym, raz jeszcze powołującym do istnienia szczególną wspólnotę aktorów, muzyków i widzów, której powstanie zastępuje tu właściwą puentę przedstawienia. Jej oddziaływanie ufundowane jest na cielesnej współobecności, doświadczaniu tych samych wrażeń dźwiękowo-rytmicznych, zapętłaniu scenicznego feedbacku. Sam reżyser w następujący sposób komentował charakter tego epilogu:

Posłużyłem się formułą koncertu, sięgnąłem do tradycji wspólnego muzykowania (...). Pomyślałem sobie, że zrobimy koncert i przy tej okazji porozmawiamy. Że muzyka może podzielać kojąco przy rozmowie na temat tak drastycznych momentów z naszej historii. Taki był wyjściowy pomysł. Ostatnia scena jest konsekwencją pytania o to, czy wspólnota jest możliwa²³.

Podobny chwyt zastosuje Warlikowski w finale *Opowieści afrykańskich według Szekspira*, gdzie jednoczącą siłą okaże się nie tylko muzyka, ale również i taniec. O ile w (*A*)*pollonii* muzyczne wtrącenia, łagodzące traumatyczny charakter poszczególnych obrazów scenicznych, pojawiały się już w trakcie ich trwania bądź pomiędzy nimi, o tyle w *Opowieściach afrykańskich* tego rodzaju zabiegiem reżyser posługuje się dopiero w ostatniej scenie przedstawienia, zwiększając tym samym jej oczyszczającą moc. Wcześniej w brutalnej i niczym niezłagodzonej formie przeprowadzone zostają wszystkie bolesne historie głównych wykluczonych spektaklu: Leara, Shylocka i Otella. Szekspirowskie wątki wielokrotnie uzupełnia reżyser fragmentami prozy Johna Maxwella Coetzeeego – finałowa scena jest wywiedziona z jego powieści *Lato*. Rozpoczyna się ona tuż po monologu Kordelii

²³ *Defile dla palacza i zertwy*, z Krzysztofem Warlikowskim rozm. przepr. Maryla Zielińska, „Rossijska Gazieta” – wydanie ogólnofederacyjne nr 5419 (43), 02.03.2011. Wydanie internetowe: <http://www.rg.ru/2011/02/02/apoloniya.html>. [dostęp: 17.09.2014].

(zaczerpniętym z tego samego utworu literackiego), żegnającej się z chorym ojcem. Po jej wyjściu na scenę wkracza jedna z aktorek (Stanisława Celińska), ubrana w obcisłe body gimnastyczne, które wyraźnie uwydatnia jej tuszę. Nie przeszkadza to jednak rozpoznać w niej ponętną Brazylijkę Adrianę – instruktorkę salsy z *Lata*. Za nią ustawiają się wszyscy aktorzy grający w przedstawieniu, ale też członkowie zespołu technicznego, charakteryzatorki, garderobiane – „schodzą się niejako prywatnie, stopniowo, w zależności od tego, jak wiele czasu musieli poświęcić na rozcharakteryzowanie się”²⁴. Rozpoczyna się lekcja salsy – Celińska pokazuje pierwsze, podstawowe kroki, mówi po portugalsku. Pierwsza próba odbywa się tylko z towarzyszeniem bongosów – muzykę wywołuje sama aktorka głośnym i nieznoszącym sprzeciwu poleceniem „Pablo, por favor!”. Rytm wybijany przez instrument natychmiast oddziałuje na wszystkie ciała, z pewnością także na ciała widzów – pobudza, wyzwala, pozwala zapomnieć o wcześniejszych traumach. Z chwilą pojawienia się pełnego podkładu muzycznego dotychczasowy porządek świata przedstawionego oraz jego okrutne reguły przestają obowiązywać. Muzyka i taniec anektują przestrzeń, aktorów oraz widzów. Ten rodzaj ekspresji staje się tu sposobem na „wypuszczenie z siebie całego bólu i znalezienie innej drogi postępowania z samym sobą”²⁵. Aktorzy uwolnieni zostają od konieczności reprezentowania postaci, widzowie zaś od poszukiwania i rozszyfrowywania ich znaków. Zmysłowość, muzyczność i cielesność po raz kolejny wysuwają się na pierwszy plan, w performatywnym geście jednocząc wszystkich uczestników teatralnego zdarzenia.

²⁴ Maryla Zielińska, *Którędy, którądy, którądy...*, „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 4.

²⁵ *Wykluczony, czyli każdy*, z Krzysztofem Warlikowskim rozm. przepr. Katarzyna Fazan, „Didaskalia” 2012, nr 107, s. 14.



17. Finałowy song. *(A)pollonia*, reż. Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr w Warszawie. Premiera: 16.05.2009 r.



18. Nauka salsy – scena finałowa. *Opowieści afrykańskie według Szekspira*, reż. Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr w Warszawie. Polska premiera: 02.12.2011 r.

3. Dźwiękowa przestrzeń performatywna

Sposób, w jaki muzyka jest w stanie współtworzyć performatywną przestrzenność przedstawienia, jednocześnie modelować ją i nadawać jej kształt, jest nieodłącznie powiązany z rolą, jaką przyznaje się jej względem innych elementów przedstawienia. Sytuacje, w których muzyka sceniczna zyskuje taką zdolność nie muszą wiązać się z jej dominacją – wystarczy, że przenika ona pozostałe elementy przedstawienia. W niektórych spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego dźwiękowa „przestrzenność” wydaje się mieć istotniejsze znaczenie od geometrycznej, realnej przestrzeni sceny oraz dookreślającej ją scenografii. Oczywiście współdziała i koresponduje z nią, nieustannie poszerzając przy tym jej granice. W *Bachantkach* performatywną moc dźwięków wykorzystuje reżyser do wyrażenia tego, co nieuchwytnie, a zatem przestrzeni *sacrum*. W swej realizacji dramatu Eurypidesa zastosował Warlikowski strategię inscenizacyjną bardzo zbliżoną do tej z *Poskromienia złoŹnicy* – z jednej strony zatem uwspółcześnia on przedstawianą historię, z drugiej zaś zachowuje pewne elementy wiążące ją z pierwotnym czasem i miejscem akcji. Osią konstrukcji przedstawienia jest tu podział na dwie równoległe sfery – strefę *sacrum* i *profanum*. Podziału tego nie dostrzegamy jednak realnie na scenie – zarówno Dionizos (Andrzej Chyra) i jego wyznawczynie, jak również Penteusz (Jacek Poniedziałek) usytuowani zostają w tej samej przestrzeni scenicznej. *Sacrum* w dużej mierze kreowane jest natomiast za pomocą dźwięków – charakterystycznych transowych motywów muzycznych, ekstatycznych okrzyków, spazmów, pulsacyjnie wybijanych rytmów. To właśnie za sprawą sugestywnej sfery audialnej *sacrum* w przedstawieniu Warlikowskiego zdaje się wyraźnie dominować nad *profanum*. Idąc tropem rozważań Fischer-Lichte można by rzec, iż dźwiękowość przyczynia się tu do wytworzenia specyficznej atmosfery – ta zaś umożliwia widzowi doświadczenie ulotnej, aczkolwiek intensywnej i zmysłowej przestrzenności przedstawienia. Wytwarzana za pomocą dźwięków przestrzeń *sacrum* jest bez wątpienia przestrzenią performatywną – nie jest ona czymś zastanym, namacalnym, a jedynie aurą, wrażeniem, impresją. Muzyka skomponowana przez Pawła Mykietyna jest niewątpliwie ważnym, ale nie jedynym elementem decydującym o charakterze tej audiosfery. Powracający z każdym wejściem bachantek ten sam motyw muzyczny, oparty na miarowo pulsującej frazie podszytej elektronicznym bitem, wyznacza niejako ramy dla dalszych efektów akustycznych, które są już wynikiem działań samych aktorów: chóru bachantek oraz Dionizosa.

Miejsce oraz rola chóru w tragedii Eurypidesa są ściśle wyznaczone – niemal nie uczestniczy on w akcji dramatycznej, przyjmując rolę pozostającego z boku obserwatora i

komentatora zdarzeń. Tropem tym podąża w swej inscenizacji *Bachantek* również Warlikowski, który umieszcza trzyosobowy chór menad z boku sceny – tuż obok widowni, która zajmuje tu część przestrzeni scenicznej. Z jednej strony bachantki nie uczestniczą bezpośrednio w akcji scenicznej, z drugiej zaś ich obecność oraz aura dionizyjskiego opętania jest stale wyczuwalna.

Menady stanowią zbiorową personę dramatu, jednakże ich poetyckie, chwalcące Bakcha pieśni rozpisuje Warlikowski na pojedyncze głosy. Aktorki recytują poszczególne wersy strof naprzemiennie, za każdym razem dając wyraz nieskrywanej rozkoszy, jaką przynoszą im wypowiedzane w melodyjny sposób słowa. Dionizyjska ekstaza wyrażana jest tu nie tylko za pomocą sensualnych pieśni, ale też okrzyków, westchnień i pulsacyjnie wybijanych rękami rytmów. To właśnie te zjawiska akustyczne w dużej mierze decydują o performatywnym charakterze wytwarzanej dźwiękowości – spontanicznej, rodzącej się pod wpływem dionizyjskiego szału, a przede wszystkim w wysokim stopniu oddziałującej na widza. Bachantki nawet siedząc na krzesłach nieustannie się poruszają – transowe kołysanie się i wyginanie ciała stanowi nierozdzielalną część orgiastycznych rytuałów. Stają się one bezpośrednim odbiciem *sacrum* – to za pomocą ich ciał i wydobywanych z nich dźwięków przestrzeń ta staje się również udziałem widza, niejako wchłania go.

Decydującą rolę odgrywa tu bez wątpienia bliskość kontaktu aktor-widz, ale też możliwość wzajemnego obserwowania się podczas przedstawienia: część publiczności ulokowana zostaje bowiem na scenie, okalając w ten sposób miejsce akcji. Na widzów oddziałuje tu szczególna atmosfera, która według Gernota Böhme, nie jest „czymś, co swobodnie się unosi, ale – wręcz przeciwnie – jest czymś, co wydzielają rzeczy, ludzie i ich konstelacje”²⁶. Owa atmosferyczna, performatywana przestrzeń *sacrum* rodzi się zatem w wyniku zmysłowego współoddziaływania dźwiękowości i cielesności. Trans, w jakim chór bachantek pozostaje aż do ostatniej sceny dramatu – tragicznego momentu *anagnorisis* – udziela się również widzom, świadkom dionizyjskich misterii. Sam Dionizos jest sprawcą owej atmosfery nie tylko w sensie metaforycznym, ale także sensualnie odczuwalnym: grający jego postać Andrzej Chyra co jakiś czas przechadza się po scenie z ogromnych rozmiarów fletem chińskim, wydobywając z instrumentu przypadkowe dźwięki o różnej wysokości i czasie trwania. Staje się on w ten sposób twórcą tajemniczej, tantrycznej muzyki. Chaotyczne i nie układające się w żadną spójną linię melodyczną dźwięki fletu podkreślają

²⁶ Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/Main 1995, s. 33. Cyt za: Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 187.

ekstacyczną i frenetyczną atmosferę bachicznych obrzędów. Bez wątpienia przenikają też ciało widza, oddziałując w sposób bezpośredni i niezaplanowany.

Muzyka w *Bachantkach* współkreuje świat mistyczny, świat do którego dostęp mają jedynie czciciele Bakcha. Wyraźnie oddziela ona tym samym *sacrum* – „świat święta, królów i bogów” od *profanum* – „świata zakazów”²⁷. Znamienne, iż hipnotyzujące dźwięki zdają się pozostawać poza zasięgiem słuchu Penteusza – pogromcy bachicznego kultu, strażnika społecznego ładu i regulujących go zasad. Sfera *sacrum* objawia się w *Bachantkach* przede wszystkim za pośrednictwem warstwy akustycznej, nie znajdując tak silnej reprezentacji w wizualnych elementach przedstawienia. Oznacza to, iż jest ona przestrzenią niestałą, zmienną i ulotną – w pełni performatywną. O jej kształcie, wymiarach i granicach w dużej mierze decydują widzowie – stopień ich zaangażowania w treść spektaklu oraz podatności na bodźce akustyczne. Choć formuje się ona za każdym razem w pojedynczym akcie percepcji, to jednak bez wątpienia wpływ na to indywidualne postrzeganie ma cielesna współobecność aktorów i widzów – w tym przypadku oddziałująca szczególnie mocno, ze względu na bliskość kontaktu.



19. Chór bachantek. Od lewej: Magdalena Kuta, Maria Maj, Stanisława Celińska.

Bachantki, reż. Krzysztof Warlikowski, Teatr Rozmaitości w Warszawie. Premiera: 9 lutego 2001 r.

²⁷ George Bataille *Historia erotyzmu*. Przeł. I. Kania. Kraków 1992, s.72.

W *Bachantkach* muzyka znacznie poszerza granice realnej przestrzeni scenicznej, nadając jej metafizyczny i transgresyjny charakter. W nieco odmienny sposób ową zdolność dźwiękowego „rozciągania” przestrzeni wykorzystali Krystian Lupa i Jacek Ostaszewski w spektaklu *Immanuel Kant*, opartym na dramacie Thomasa Bernharda. Tutaj warstwę muzyczną przedstawienia stanowią przede wszystkim pojedyncze dźwięki-odgłosy, sugerujące i jednocześnie kreujące miejsce akcji, jakim jest statek pasażerski, którym Kant wraz z małżonką podróżują do Ameryki. Podróż ta, której w rzeczywistości Kant nigdy nie odbył, staje się obrazem duchowego rozpadu jednostki, wywołanego weryfikacją własnych poglądów i filozofii oraz ich nieadekwatnością do nowego systemu rzeczywistości. Rozpadający się świat dramatu Bernharda trafnie opisuje Grzegorz Niziołek:

Rzecz toczy się w tonacji tragifarsy, pośród wyzwolonych mechanizmów absurdu. Kant symbolizuje duchowe dziedzictwo Europy, myśli Kanta przechowuje jego papuga. Bernhard nie polemizuje z jego filozofią, poglądami, ale prowadzi z nim odważnie nieuczciwą, arbitralną, pozbawioną skrupułów grę. A równocześnie wyszydzony Kant, bełkoczący, zidiociały starzec, staje się sobowtorem innych bohaterów Bernharda i kolejnym autoportretem autora, lubującego się w oskarżycielskich monologach wobec świata²⁸.

W przedstawieniu Lupy podróż Kanta przybiera charakter wynaturzonego snu, w którym realność miesza się jednej strony z groteskowymi i absurdalnymi zdarzeniami, z drugiej zaś z tajemniczym i mrocznym „drugim planem” spektaklu, noszącym znamiona współczesności. Warstwa muzyczna spektaklu w pewnych momentach spaja ów eklektyczny świat, w innych zaś ukazuje jego wewnętrzny rozkład. W pierwszej części spektaklu składają się na nią jedynie pojedyncze dźwięki o różnej częstotliwości i czasie trwania – widz może potraktować je jako efekty akustyczne, stanowiące swoiste znaki morskiej podróży: warkot silnika statku, odgłos buczonej syreny, szum fal, gdzieś w oddali ledwo słyszalne mewy. Ów znakowy status poszczególnych elementów dźwiękowych nie wyklucza jednak ich potencjału performatywnego, który objawia się w zdolności do wytwarzania specyficznej przestrzeni atmosferycznej – niewidzialnej, pozbawionej konkretnych wymiarów i kształtów, a jednak w silnym stopniu oddziałującej na widza i jego wyobraźnię. Przestrzenność ta staje się odczuwalna właśnie dzięki temu, że w tworzących ją dźwiękach rozpoznajemy konkretne sygnały – to one pozwalają widzowi na sensualne doświadczenie tego fragmentu świata przedstawionego, którego nie pokazuje sama scena: rozległego, okalającego statek oceanu.

²⁸ Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia: teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1997, s. 191.

Szansę na uchwycenie owych sygnałów dźwiękowych przez widza zwiększa fakt, iż są one percypowane także przez postaci sceniczne, zaś sam słuch niejednokrotnie staje się tematem wywodów Kanta. Owa akustyczna przestrzeń formująca się w drodze percepcji przez widza kolejnych sygnałów dźwiękowych nie tylko poszerza granice zaprojektowanej rzeczywistości scenicznej, a także zwiększa siłę jej oddziaływania.



20. *Immanuel Kant*, reż. Krystian Lupa, Teatr Polski we Wrocławiu. Premiera: 13 stycznia 1996 r.

Przywołane wyżej przedstawienia obrazują dwa różne sposoby powstawania oraz funkcjonowania performatywnych przestrzeni dźwiękowych. Do wytworzenia pierwszej z nich w dużym stopniu przyczynili się sami aktorzy oraz ich ciała, które stały się swoistymi rezonatorami dźwięków. Proces kreacji drugiej przestrzeni jest powiązany z odbiorem serii dźwięków jako znaków konkretnego krajobrazu, umożliwiających w dalszej kolejności konstrukcję niewidocznego na scenie fragmentu rzeczywistości przedstawionej. Ta nowa, wyłaniająca się za pośrednictwem dźwięków przestrzeń, nie zawsze jednak musi przyjmować tak jednoznaczny i odsyłający do zewnętrznego świata kształt. Performatywne, atmosferyczne przestrzenie dźwiękowe być może jeszcze częściej służą kreacji wewnętrznych światów postaci scenicznych: sfery ich pragnień, marzeń, lęków i obsesji. Bodaj najbardziej wyrazistą

„wewnętrzną” przestrzenią performatywną jest ta, którą buduje w *Kalkwerk* Krystiana Lupy punktualistyczna muzyka Jacka Ostaszewskiego. Scharakteryzowana została ona już w trzecim rozdziale pracy, w kontekście relacji między muzyką a teatralną fikcją. Jej performatywny potencjał objawiał się, po pierwsze, w tym, iż za pomocą zestawionych ze sobą dźwięków powoływała ona do istnienia wewnętrzny świat bohatera, sferę jego psychiki i jaźni, po drugie zaś w tym, że powstać mogła ona tylko i wyłącznie przy udziale widza oraz percypowaniu przez niego określonych sygnałów akustycznych. Jej ostateczny kształt stawał się więc efektem indywidualnego odbioru, w którym pewne dźwięki mogły zostać przez widza pominięte, innym zaś przyznawał on decydujące znaczenie. W odróżnieniu od stałej, zamkniętej, geometrycznej przestrzeni sceny, która przedstawia w spektaklu mieszkanie Konrada, owa performatywna przestrzeń dźwiękowa, stanowiąca odbicie sfery psychicznej, jawi się jako przestrzeń otwarta, niekontrolowana, niestabilna i w dużej mierze relatywna.

Podobne „wewnętrzne” przestrzenie performatywne odnaleźć można też w spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego. W *Aniołach w Ameryce* muzyka poszerza granice realnej przestrzeni przedstawienia, budując zmienne i nieprzewidywalne sfery podświadomości bohaterów, przede wszystkim ich fantasmagorie i urojenia. Do halucynacji Harper (Maja Ostaszewska) wprowadza widza ten sam muzyczny *leitmotiv* – jest nim łagodna, kojąca melodia, korespondująca z harmonijnym obrazem świata, wykreowanym w umyśle bohaterki. Odmienny charakter ma muzyka pojawiająca się w scenach proroczych wizji Priora (Tomasz Tyndyk) – jego spotkania z Aniołem (Magdalena Cielecka) ilustrowane są ciągiem wibrujących, narastających dźwięków, które nakładając się na siebie nie tworzą spójnej linii melodycznej, lecz rodzaj niepokojącego, zagłuszającego dialogi bohaterów szumu. W obu przypadkach wybrane frazy muzyczne znacząco współkreują wewnętrzny świat postaci, poszerzając tym samym granice performatywnej przestrzeni przedstawienia – tej, którą odczuwamy dzięki wytworzonej atmosferze, nie zaś za sprawą konkretnych i fizycznych jej wymiarów.

W podobny sposób, za pomocą ilustracyjnej muzyki, stwarza reżyser sferę intymnych pragnień i obsesji Grace z *Oczyszczonych* Sarah Kane. Podobnie jak bohaterowie *Aniołów w Ameryce*, Grace (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) nie jest w stanie wyartykułować swych pragnień poza sferą własnej jaźni – w realnej rzeczywistości skrywa więc kazirodczą miłość do zmarłego brata (Redbad Klynstra). Za sprawą muzyki ta realna przestrzeń miejsca akcji, w której kazirodcze pragnienia nie mogą zaznać spełnienia, przysłonięta zostaje sferą imaginacji: to w niej Grace tańczy z Grahamem przy dźwiękach utworu z filmu *In the Mood for Love* Wong Kar-Waia. W tańcu tym bohaterka nieudolnie

naśladuje ruchy brata, jednakże „jej męskie gesty są zawsze lekko opóźnione, zawsze zacytowane”²⁹. Pełną harmonii scenę miłosnego uniesienia rodzeństwa zakłóca poczucie braku, jakiego doświadcza Grace – z kobiecym ciałem bohaterka nigdy nie będzie mogła całkowicie utożsamić się z bratem. Biologiczna płęć staje się w tym wypadku przeszkodą uniemożliwiającą osiągnięcie upragnionej pełni, „wydaje się stygmatem, pojawia się w polu zawstydzenia i odrzucenia”³⁰. W tańcu bodaj po raz pierwszy objawia się wstręt Grace do własnego ciała, wynikający niejako z braku posiadania innego – w tym wypadku pożądanego ciała męskiego. Jak pisze Julia Kristeva, „każdy wstręt to w istocie uznanie *braku* leżącego u podstaw wszelkiego bytu, sensu, języka, pragnienia”³¹. Pragnienie bycia mężczyzną stanie się obsesją Grace. I dla tej obsesji muzyka również stwarza przestrzeń ujścia.

Można powiedzieć, iż w obu nakreślonych przypadkach – scenach z *Aniołów w Ameryce* oraz *Oczyszczonych* – muzyka staje się znakiem tych wewnętrznych przestrzeni jaźni, imaginacji, nieucieleśnionych pragnień. Nie jest to jednak ściśle semiotyczne, jednoznaczne przyporządkowanie. To od widza i obranej przez niego perspektywy percepcyjnej zależy bowiem przypisanie określonych znaczeń muzycznym frazom. Udział muzyki w wytwarzaniu specyficznej „przestrzenności” tych scen najłatwiej potwierdzić zatem drogą negacji – wyobrażając sobie jej brak. Czy ten sam monolog Harper lub wspólna scena Grace i Grahama bez muzyki byłyby w stanie oddziaływać z taką samą siłą? Czy widz wówczas zyskałby tak pełny i głęboki dostęp do owych fantasmagorycznych przestrzeni kreowanych przez podświadomość postaci? I wreszcie, czy w ogóle zdołałby rozpoznać je jako takie? Wydaje się, że nie, bowiem muzyka nie stanowi tu jedynie ilustracji wzmacniającej siłę aktorskiego monologu i gestu. Wręcz przeciwnie – odnosi się wrażenie, iż to w warstwie muzycznej (jej wewnętrznej, czasoprzestrzennej strukturze, uwzględniającej zmieniające się relacje pomiędzy dźwiękami) zatopiona zostaje cała alternatywna rzeczywistość tych scen. Zdaniem niektórych muzykologów już sam utwór muzyczny „ukonstytuowuje się w naszej percepcji jako swego rodzaju przedmiot przestrzenny, posiadający swoje rozmiary, długość, szerokość, wysokość, objętość, gęstość, bryłowatość, głębię, perspektywę”³². W teatrze widz może nie doświadczać w takim stopniu owej wewnętrznej przestrzenności utworu muzycznego, ponieważ jego uwaga skoncentrowana jest na geometrycznej przestrzeni sceny oraz budujących ją elementach. Może jednak docenić jej wartość jako czynnika odrealniającego właściwą przestrzeń i akcję dramatu, przenoszącego ją

²⁹ Grzegorz Niziołek, *Warlikowski extra ecclesiam*, Kraków 2008, s. 98.

³⁰ Ibidem, s. 98.

³¹ Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 11.

³² Bogdan Pociąg, *O przestrzenności dzieła muzycznego*, „Muzyka” 1967, nr 1, s. 73.

w inny wymiar rzeczywistości, a tym samym poszerzającego granice zaprojektowanej przestrzeni scenicznej.



23. Halucynacja Harper (Maja Ostaszewska).

Anioły w Ameryce, reż. Krzysztof Warlikowski, Teatr Rozmaitości w Warszawie

Premiera: 17.02.2007 r.

Jak zauważa Robert Losiak, nawet podczas odbioru kompozycji autonomicznej, słuchacz doświadcza nie tylko dźwięków samych w sobie, ale i „obecności świata” – świata, który sam kreuje w procesie wyłaniania się kolejnych muzycznych asocjacji³³. Świat ten jawić się może jako przestrzeń symboliczna, w odróżnieniu od realnej przestrzeni, w której znajduje się odbiorca w akcie słuchania. W teatrze widz otrzymuje dodatkowe sygnały, które będą determinować kierunek tego procesu: są nimi akcja, określona sytuacja dramatyczna, scenografia, wreszcie dialogi/monologi oraz działania aktorów. Może się zdarzyć, że w procesie wyłaniania się nowej, performatywnej przestrzenności (w przypadku omówionych scen stanowiącej odzwierciedlenie przestrzeni jaźni bohaterów) widz tak bardzo skoncentruje się na pozostałych elementach scenicznych (także posiadających moc kreacji świata wewnętrznego), iż nie przypisze muzyce tak dużej roli w budowaniu owej ulotnej i nieuchwytniej sfery. Przyczyną owego pominięcia może być fakt, że muzyka jest najmniej namacalnym elementem spektaklu, biorącym udział w wytwarzaniu przestrzenności. Z pewnością jednak nie powinno to stanowić powodu do wykluczenia jej z udziału w owym procesie.

Wszystkie opisane wyżej rodzaje performatywnych przestrzeni dźwiękowych mają szczególną właściwość, jaką jest bezpośrednie i zmysłowe oddziaływanie na widza – nie tylko emocjonalne, ale także cielesne. Jak zauważa Erika Fischer-Lichte:

Kiedy dźwięki/hałasy/muzyka czynią z ciała widza/słuchacza pudło rezonansowe, kiedy rezonują w jego klatce piersiowej, kiedy sprawiają mu fizyczny ból, wywołują gęsią skórę albo wprawiają w drgania organy wewnętrzne, wtedy nie odbiera on ich jako czegoś, co z zewnątrz dostaje się do ucha, ale odczuwa jako proces przebiegający w jego ciele (...). Wraz z dźwiękami atmosfera wnika w ciało widza i otwiera je na nie³⁴.

Właśnie za sprawą muzyki – konkretnych muzycznych fraz bądź też pojedynczych dźwięków percypowanych przez widza, oddziaływanie owych symbolicznych przestrzeni przedstawienia staje się intensywniejsze: akustyczne, wizualne i somatyczne zarazem.

³³ Zob. Robert Losiak, *Doświadczenie odbioru muzyki w świetle fenomenologii percepcji Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, „Muzyka” 2005, nr 1, s. 112-113.

³⁴ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 193.

4. Muzyka – ciało – proksemika

Jak zostało już wcześniej zasygnalizowane, poprzez taniec i ruch ciała aktora bodaj najwyraźniej objawia się zdolność muzyki do wytwarzania szczególnych stosunków przestrzennych, ale także znaczących dystansów interpersonalnych między aktorami i postaciami dramatycznymi. Jak zauważa Lilianna Bieszczad, sam taniec odsyłać może co najmniej do kilku różnych sposobów rozumienia przestrzeni: „czym innym jest pewna kompozycja ruchowych elementów dzieła tanecznego, wskazująca na przestrzenną strukturę ruchów, a czym innym zwykły fakt, że ruch przebiega w pewnym miejscu”³⁵.

Pierwszym rodzajem przestrzeni, który daje się odczuć podczas tańca jest z pewnością realna przestrzeń miejsca (sceny), w którym odbywa się akt taneczny – ruchy tancerzy będą wówczas rozpatrywane w odniesieniu do geometrycznie ukształtowanej przestrzeni oraz poszczególnych jej elementów: stałych i ruchomych punktów, rekwizytów, a także widowni. Sam ruch może jednak także sugerować przestrzeń, która nie ma ściśle określonych granic, rodzi się zaś w wyniku organicznego zespolenia materii dźwiękowej i określonych gestów tanecznych. W odróżnieniu od przestrzeni zastanej i jej realnych konturów przestrzeń ta jest wielowymiarowa, symboliczna i ulotna, zaś o jej kształtach i proporcjach decydują zmieniające się ruchy ciał oraz stanowiące ich konsekwencje relacje proksemiczne. Jako osobne zagadnienia Bieszczad wyróżnia również przestrzenność ruchu oraz związaną z nią przestrzenność ciała. Ta pierwsza wiązać się będzie z indywidualną kinesferą ciała – odnosi się zatem do relacji przestrzennych, jakie podczas wykonywania ruchu wytwarza ciało. Istotne znacznie będzie mieć tu zasięg ruchu, jego amplituda, poziom, a także tor i kierunek. Z indywidualną kinesferą tancerza ściśle powiązana jest przestrzeń ciała, a zatem jego granice, kształt, kontur oraz proporcje pomiędzy jego poszczególnymi członkami. Jak zauważa autorka, analizując przestrzeń ciała jesteśmy w stanie określić źródło (centrum) ruchu, co ma istotne znaczenie dla wskazania dalszych konstelacji ruchowo-przestrzennych.

W wyniku współdziałania ciała, ruchu i muzyki zespolonych określonym rytmem, na scenie dochodzi do wytworzenia specyficznych relacji przestrzennych i proksemicznych, które w zależności od charakteru i sposobu rozłożenia akcentów, rozpatrywać można w kontekście scenicznej materialności bądź też teatralnej fikcji. W uwydatnieniu tych relacji muzyka odgrywa olbrzymią rolę – to ona prowokuje ruch (taniec), poprzez tańczące ciało

³⁵ Lilianna Bieszczad, *Wymiary przestrzeni...*, op. cit., s. 194.

wyznacza relacje przestrzenne oraz uruchamia serię asocjacji – zarówno tych rodzących się w drodze hermeneutycznych procesów, jak i swobodnego, zmysłowego oddziaływania. W obu przypadkach ciało jest „sprawcze, działa i oddziałuje, nie jest biernym nośnikiem wrażeń, ale ich współkreatorem, uczestnikiem danego wydarzenia”³⁶.

Jest w *Factory 2* Lupy pewna scena, która w dość wyraźny sposób obrazuje proces konstruowania stosunków przestrzennych i interpersonalnych za pośrednictwem muzyki i tanecznego gestu. Utwór, przy którym odbywa się swoiste „ucieleśnianie” owych relacji to *Sweet surrender* Tima Buckley’a. Jego pojawienie się w spektaklu umotywowane jest teatralną fikcją, choć trzeba zaznaczyć, iż ta zyskuje tu dość specyficzny status rzeczywistości, którą „stwarza się” na oczach widza. Utwór zostaje odtworzony z taśmy przez jednego z bohaterów przedstawienia, a zarazem bywalca słynnej Fabryki Warhola – tancerza i choreografa Freddie’go Herko (Bogdan Brzyski). „Dedykacja dla ciebie” – w taki sposób zapowiada piosenkę Freddie, domagając się uwagi Andy’ego (Piotr Skiba). Reakcja Warhola na pierwsze takty piosenki jest raczej obojętna, za to utwór szybko wzbudza żywe zainteresowanie pozostałych postaci. Najpierw synkopowany rytm i charakterystyczny gitarowy motyw, a następnie niski i głęboki głos wokalisty „porywają” kolejnych bohaterów. Nie bez znaczenia są tu także słowa utworu:

You hurt me.
Then I hurt you again.
All that's left to do, ah.
Is give it up, Ahhhhhh,
No, no, give it up
And surrender, Ahhhhhh,
Surrender your love.

Zranisz mnie.
I ja ciebie zranię ponownie.
To wszystko, co pozostało do zrobienia.
Poddajesz się, ahh
Nie, nie poddawaj się
Lecz oddaj się, ahh
Oddaj się miłości.

³⁶ Lilianna Bieszczad, *Performatyka a problem somatycznego zaangażowania w tańcu*, [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczad, Kraków 2013, s. 246.

Reakcja postaci/aktorów na bluesowo-rockową piosenkę ma przede wszystkim charakter somatyczny, ale też emocjonalny. Muzyka zdaje się „pochłaniać” każdego z nich w nieco inny sposób. Część postaci, jak Edie (Sandra Korzeniak), Andrea (Marta Ojrzyska) czy Eric (Piotr Polak), reaguje automatycznie i impulsywnie, dając całkowity upust cielesnej ekspresji. Inni bardziej dyskretnie i niejako mimochodem poddają się sile rytmu. Zbiorowa improwizacja taneczna, w jaką przemienia się owa scena, ma jednak zupełnie inny charakter niż taniec mężczyzn z *Poskromienia złoŹnicy* – manifestuje ona oczywiście fizyczność aktorskich ciał, jednocześnie jednak podkreśla ich silny związek z postaciami. Na taki jej odbiór wpływa co najmniej kilka czynników: po pierwsze fabularne umotywowanie muzyki, po drugie tekst utworu w dużym stopniu powiązany z emocjonalną sytuacją postaci, po trzecie zaś charakter ujawniających się pod wpływem muzyki relacji proksemicznych, odsyłających bezpośrednio do ujawnionych w późniejszej części przedstawienia toksycznych związków między bywalcami Fabryki. Choć głównym bohaterem sceny, zgodnie z zapowiadającym ją na ekranie tytułem, jest Freddie Herko, to jednak taneczna improwizacja obnaża ogólne stosunki panujące wśród członków Warholowskiej komuny – pozornie spójnej i solidarnej wspólnoty, w istocie skupiającej rozpaczliwie samotne jednostki.

Pojawia się tu kilka rodzajów tańca – wszystkie tragiczne w swych ruchach i gestach, uparcie proszących o uwagę i akceptację. Na pierwszy plan wysuwa się taniec Edie Sedgwick – odbywający się w centralnym punkcie przestrzeni scenicznej i jednocześnie miejscu usytuowanym najbliżej widowni. Ten taniec to w istocie drgania ciała i kreślone rękoma małe, niezręczne i zupełnie niedopasowane do rytmu gesty. Tak jakby muzyka przenikała ciało aktorki, jednakże idąc w jakimś odwrotnym do linii frazy kierunku. Kiedy muzyka zostaje przzerwana, Edie tańczy nadal, uwięziona we własnym ciele, którego fizyczność w jakiś dziwny sposób ogranicza aktorkę, jednocześnie izolując ją od reszty osób.

W swym tańcu, zdecydowanie odmiennym niż introwertyczne ruchy Sedgwick, samotna pozostaje także Andrea. Dynamicznymi, szerokimi ruchami, połączonymi z krzykiem i głośnym śpiewem, anektuje dla swego ciała niemal całą przestrzeń sceny i poszczególne jej rekwizyty: stół, kanapę, statyw z kamerą. Mimo tak rozległej przestrzenności ruchów między jej ciałem a ciałami innych bohaterów nie nawiązuje się żadna interakcja – jej dzikie gesty i głośno wykrzykiwane słowa refrenu pozostają nieodwzajemnione aż do drastycznej próby uciszenia kobiety przez Freddie’go. Po scenie biega jeszcze roznegliżowany Eric, który „baletowymi” podskokami i szerokim wymachiwaniem rąk zdaje się kreować jakąś własną, niezrozumiałą dla innych bohaterów rzeczywistość.

Podczas pierwszego odtworzenia *Sweet surrender* Andy Warhol siedzi nieruchomo z boku sceny – na jego twarzy nie widać żadnych emocji – nikt też nie odważa się naruszyć jego osobistej kinesfery. Ponowne odtworzenie utworu ośmiela Freddiego – siłą wyciąga on Andy’ego na parkiet, obejmuje go i przyciska do swego ciała. Przesuwając się małymi krokami, ciało przy ciele, obaj kołyszą się w rytm muzyki. Zmniejszenie dystansu między mężczyznami nie jest wygodne dla Warhola – przy pierwszej nadarzającej się okazji wyrывa się on z uścisku wielbiącego go mężczyzny. Cała scena z wykorzystaniem nagrania (oraz jego podwójnym odtworzeniem) trwa około dziesięciu minut – tyle wystarcza, by przyjrzeć się wytworzonym przy udziale muzyki relacjom proksemicznym. Te zaś – jak się okaże – stanowią odbicie stosunków między bohaterami: obnażają ich słabości, osamotnienie i beznadziejną rywalizację o względy Andy’ego Warhola, która determinuje ich obecność w Fabryce. Ujawniają też sztuczność wszystkich gestów, podtrzymujących wrażenie wspólnotowości i zrozumienia.

Rytmiczny utwór Tima Buckley’a bez wątpienia oddziałuje tu również na widza – przenikając jego ciało nie pozwala przyjąć całkowicie zewnętrznej postawy odbiorczej, umożliwiającej natychmiastowe przeprowadzenie procesu hermeneutycznego. Muzyka oraz wirujące ciała odsyłają do sfery zmysłowo-cielesnej, zatem w bezpośrednim akcie percepcji widz niekoniecznie musi powiązać owe relacje ruchowo-przestrzenne z siecią stosunków panujących w wykreowanym przez reżysera świecie przedstawionym. Odwołując się do własnej pamięci epizodycznej ów proces interpretacyjny, czy też próbę „poskładania” elementów scenicznej rzeczywistości, może jednak przeprowadzić *post factum*:

Pamięć epizodyczna pozwala przypomnieć sobie szczegóły przestrzeni scenicznej, ustawienia aktorów, ich ruch w chwili kiedy pojawia się muzyka, a także jej melodię i rytm, szczególnie sposób padania niebieskiego światła, korespondencję czy też nieodpowiedniość między rytmem mówienia i rytmem poruszania się, jak i wiele innych elementów³⁷.

Zapamiętane wrażenia akustyczno-wizualne oraz utrwalone w poszczególnych obrazach scenicznych stosunki proksemiczne widz jest w stanie przekuć na znaczenia ściśle powiązane z tekstem przedstawienia, nawet jeśli w bezpośrednim akcie percepcji nie jawią się one jako takie bądź też powiązania te nie są wystarczająco wyraźne. W przypadku *Factory 2* porządek reprezentacji nieustannie przesłaniany jest porządkiem obecności, podkreślaniami teatralnego „tu i teraz” oraz manifestacją samego aktu kreacji, który odbywa się na oczach

³⁷ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 256.

widza. Stąd też nawet umieszczenie przywołanej wyżej sceny w fikcyjnych ramach (aktorzy zwracają się do siebie imionami kreowanych postaci) może spowodować, iż relacje między poszczególnymi ciałami, ich ruch oraz przemieszczenia w przestrzeni zostaną przez widza dostrzeżone, jednak nie zostaną włączone w obręb zachodzącego dalej procesu hermeneutycznego. Niemniej jednak bez względu na obrany przez odbiorcę sposób percepcji przedstawienia i związany z nim proces kodowania wrażeń wizualno-dźwiękowych, zauważyć należy, iż wytworzone podczas tej muzycznej sceny relacje proksemiczne zostają w szczególnie sposób uwydatnione.



22. Taniec Edie (Sandra Korzeniak), w tle Eric (Piotr Polak) i pozostali uczestnicy muzycznej sceny.

Factory 2, reż. Krystian Lupa, Narodowy Stary Teatr w Krakowie. Premiera: 16 lutego 2006 r.

Oczywiście to nie sama muzyka konstituuje tu ową teatralną proksemikę – jak zauważa Patrice Pavis, „każda estetyka teatralna posiada swój własny kod proksemiczny, decydujący o sposobie lektury tekstu pod kątem wizualizacji stosunków przestrzennych i rytmicznych”³⁸. Stosunki te, obejmujące również wzajemne usytuowanie aktora i widza kształtują się każdorazowo w obrębie przedstawienia. Muzyka, ze względu na swoje ścisłe powiązanie z rytmem, nie tyle tworzy, co ujawnia owe konstelacje – stanowi narzędzie

³⁸ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. Świontek S., Wrocław 2002, s. 384.

służące uwydatnieniu zarówno zaplanowanych, jak i przypadkowych trajektorii postaci/aktorów.

Podobną, demonstracyjną i „obnażającą” siłę dźwięków dostrzec można w jednej z początkowych scen przedstawienia *Krum* Krzysztofa Warlikowskiego, której akcja rozgrywa się w klubie. W atmosferę wykreowanego obrazu nie wprowadza tu widza ani scenografia ani też kostiumy (te prawie nie ulegają zmianie podczas trwania spektaklu), lecz właśnie muzyka, która po raz kolejny kreuje miejsce akcji – wyznacza „nową przestrzeń”, w którą włączone zostają ciała aktorów. Skomponowany przez Pawła Mykietyna dynamiczny utwór muzyczny ma tu bardzo dużą siłę oddziaływania, decyduje o ruchach i gestach postaci, ujawniając przy tym ich wzajemne stosunki. W tej muzycznej scenie po raz pierwszy dochodzi do spotkania Kruma (Jacek Poniedziałek), zakochanej w nim Trudy (Maja Ostaszewska) oraz jej partnera Taktyka (Marek Kalita). Z wytworzonych przy udziale muzyki relacji proksemicznych między postaciami jesteśmy w stanie odczytać rodzaj łączących je więzi. Trójka bohaterów porusza się w rytm tanecznej, energetycznej muzyki, przy niej też prowadzą oni zdawkowe dialogi. Podczas tańca znaczenia nabierają odległości pomiędzy aktorami – informują one o rodzajach dystansów personalnych dzielących kreowane przez aktorów postaci. Dystanse te tworzą tzw. nieformalną przestrzeń³⁹, konstruowaną przez ruchy oraz sposoby usytuowania jednostek względem siebie. Jak twierdzi amerykański badacz Edward T. Hall, „czynnikiem przesądzającym o tym, jaki dystans obiorą ludzie, jest to, co w danym momencie do siebie czują”⁴⁰.

Nietrudno spostrzec, iż rodzaj dystansu dzielącego Trudę i Kruma zdecydowanie różni się od tego, jaki obserwujemy między Trudą a Taktykiem. Z tanecznych gestów Trudy oraz jej przemieszczeń względem obu mężczyzn jesteśmy w stanie odczytać jej stosunek do nich – nie byłoby to możliwe bez udziału muzyki, to ona bowiem uruchamia w tej scenie całą sieć relacji proksemicznych, jak również wyznacza dla nich ramy. Ich analizy dokonać można przyjmując za podstawę klasyczne już rozróżnienie dystansów przestrzennych, zaproponowane przez Halla. Uwzględniając rodzaj odległości pomiędzy jednostkami wyróżniał etnolog cztery rodzaje dystansów międzyludzkich: intymny (gdy odległość ta wynosi mniej niż 45 cm), osobniczy (od 45 cm do 1,2 m), społeczny (od 1,2 m do 3,6 m) oraz publiczny (od 3,6 m do 7,5 m). Ustalenie dystansu pomiędzy jednostkami pozwala zwykle określić charakter łączącej je relacji, przy czym pod uwagę wziąć należy wiele rozmaitych czynników, takich jak: ogólny wygląd ciała i płeć osobników, kąt zorientowania partnerów

³⁹ Zob. Edward T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2001.

⁴⁰ Ibidem, s. 146.

względem siebie, forma i intensywność kontaktu cielesnego, wymiana spojrzeń czy wreszcie siła głosu⁴¹. W przywołanej scenie z *Kruma* odczytanie zapisanych w dystansach przestrzennych relacji między bohaterami staje się możliwe dzięki wędrującemu w tanecznym rytmie ciału Trudy. Podczas gdy Krum i Taktyk tańczą przez cały czas w tym samym miejscu, grająca Trudę Maja Ostaszewska nieustannie przemieszcza się z jednej strony prowizorycznego parkietu na drugą. Odwołując się do wyróżnionych przez Halla dystansów międzyludzkich odległość między Trudą a Krumem bez wątpienia określić można mianem dystansu intymnego – ich ciała w tanecznym geście stykają się bowiem ze sobą, zaś zwrócone ku sobie twarze i spojrzenia informują o specyficznym typie relacji opartej na bliskim kontakcie fizycznym. Z Taktykiem dzieli Trudę raczej dystans osobniczy – kobieta nawet w przypadku bezpośrednich zwrotów do swego partnera zachowuje pewną „bezpieczną” odległość, która uniemożliwia nawiązanie kontaktu dotykowego. Jako społeczny określić należy natomiast dystans pomiędzy Krumem a Taktykiem – tańczących mężczyzn dzieli nie tylko fizyczna obecność Trudy, ale też brak jakiegokolwiek osobistej relacji.

W innej scenie tego samego spektaklu ujawniająca się podczas muzycznego fragmentu i tańca proksemika mówi też wiele o stosunkach Kruma i jego matki. Ich trudna i napięta relacja oczyszcza się zwykle przy muzyce – nie bez przyczyny tłem dla wielokrotnych pojednań matki i syna za każdym razem staje się wzruszająca, sentymentalna pieśń *Encadenados*. Do tego utworu zatańczą razem podczas wesela Dupy i Tugatiego. W tańcu tym neutralizują się wzajemne żale i oskarżenia – fizyczna bliskość ciał, szczerzość spojrzeń i gestów zdaje się obnażać uczucia i głęboką więź emocjonalną między matką a synem, które nie mają szans wyartykułować się w codziennych zmaganiach z rzeczywistością.

Rodzinne konstelacje, tym razem raczej wypierające pierwotne więzy krwi, ujawnia taniec dworski, wykonywany w jednej z początkowych scen *Hamleta*, wyreżyserowanego przez Warlikowskiego na scenie Teatru Rozmaitości w Warszawie. Rozgrywa się on na prostokątnym podeście, stanowiącym główne miejsce akcji spektaklu. Taniec rozpoczyna się tuż po koronacji Klaudiusza – nie zapowiadają go jednak uroczyste fanfary, nie słychać też dworskiej orkiestry. Królewski menuet zastąpiony zostaje twardo wybijanym rytmem, który wyznacza taneczne ruchy aktorów. Na podeście tańczą początkowo dwie pary: Hamlet i Ofelia oraz Klaudiusz i Gertruda. Kobiety ubrane są w balowe suknie, mężczyźni w dworskie stroje z szamerunkami. Ich taniec jest powtarzającym się wielokrotnie zestawem tych samych kroków i gestów, wykonywanych dość mechanicznie, sztywno, bez

⁴¹ Zob. Patrice Pavis, op. cit., s. 383.

jakichkolwiek emocji. Jest to mroczny taniec, ujawniający pęknięcia w pozornie harmonijnym obrazie rodzinnym. Nawet podczas zmiany partnerów Hamlet nie zatańczy z Gertrudą – jej zaślubiny z Klaudiuszem na zawsze zerwały więź matki i syna. W tańcu ujawniony zostaje też po raz pierwszy stosunek Hamleta do zakochanej w nim Ofelii – trzymając się sztywno wyznaczonej choreografii księżę nie odwzajemni ani razu czułego spojrzenia partnerki, nie zmniejszy też dzielącego go z nią dystansu. Ponadto w momencie pojawienia się Horacego natychmiast przerwie taniec, odpychając zdezorientowaną Ofelię.

W *Hamlecie*, podobnie jak w *Krumie*, eksponowany jest przede wszystkim ruch postaci względem siebie – sterylne, oczyszczone z jakichkolwiek elementów scenograficznych podest, na którym aktorzy wykonują swój taniec, stanowi przestrzeń nieokreśloną, pozbawioną własnej semantyki. Ów podest Piotr Gruszczyński określa mianem „idealnej przestrzeni gry”, która „niczego nie ukrywa, nie fałszuje teatralnymi sztuczkami”, zamiast tego „wszystko ujawnia, czyniąc relacje między postaciami wyjątkowo bliskimi i intensywnymi”⁴².

W przywołanych wyżej scenach performatywność muzyki polega wytwarzaniu swoistej „przestrzenności ruchu” – ulotnej i zależnej od konstytuujących ją gestów. Ruchu, który w pierwszej kolejności odsyła do materialności samego ciała, eksponując jego reakcję na określone dźwięki oraz porządkujący je rytm. Znaczenia, jakie mogą stać się tu efektem działania muzyki, mają więc przede wszystkim somatyczny i proksemiczny charakter. Należy podkreślić też, iż mogą się one wyłonić tylko w drodze ścisłej korelacji ciała, ruchu i rytmu. Możliwe przeniesienie owych zmiennych konstelacji ciał i stosunków przestrzennych w obręb świata przedstawionego (co uczynione zostało w powyższych analizach) jest już efektem procesu hermeneutycznego, który nastąpił *post factum*, a zatem nie w bezpośrednim akcie percepcji. Ten drugi etap konstruowania znaczeń nie mógłby się jednak odbyć bez pierwszego – a zatem uchwycenia w drodze bezpośredniej percepcji rzeczywistych relacji proksemicznych między ciałami aktorów i przestrzenią, które stały się dostrzegalne dzięki działaniu muzyki.

⁴² Piotr Gruszczyński, *Ojcobójcy*, Warszawa 2003, s. 121.

Zakończenie

„Pisanie o muzyce jest jak tańczenie o architekturze”, rzekł niegdyś Frank Zappa. Stwierdzenie to – szeroko zresztą upowszechnione – przez wielu muzyków, ale też słuchaczy, uważane jest za szczególnie celne. Jak bowiem pisać o czymś, co w istocie swej jest nieuchwytnie, ulotne, co nie osiąga określonego, trwałego kształtu w przestrzeni? W końcu przecież, jak pisze Wolfgang Welsch, „to, co wizualne, utrzymuje się w czasie. To, co audytywne – znika w nim”¹.

Wydawać by się mogło, iż problemy związane z pisanem o dźwiękowości w mniejszym stopniu dotyczą muzykologów – myśl muzykologiczna w dużej mierze koncentruje się bowiem na wewnętrznej strukturze dzieła muzycznego, zaś teoria muzyki dostarcza w tym względzie odpowiednich narzędzi i precyzyjnie skonstruowanego słownika pojęć. Trudności pojawiają się jednak, gdy muzykologiczne rozważania wychodzą poza kwestie związane z formą utworu i kierują się w stronę innych zagadnień: tych o charakterze filozoficznym, estetycznym, czy wreszcie semantycznym.

Kwestia znaczenia muzycznego wydaje się tu jedną z najbardziej problematycznych. Dyskusje i spory wywołują bowiem nie tylko odmienne i często wzajemnie wykluczające się koncepcje muzycznego znaku, ale przede wszystkim sama teza o semantyczności muzyki, którą część badaczy zupełnie odrzuca.

W kontekście tych nieustających polemik wydaje się, iż teatrolog znajduje się w dużo bardziej komfortowej sytuacji – pisząc o muzyce analizuje ją bowiem zawsze w kontekście pozostałych elementów przedstawienia, w relacji do nich rozpatruje także jej funkcje oraz możliwe konotacje. Nie znaczy to jednak, że w teatrze nie pojawiają się dźwięki „nieznaczące” – odsyłające jedynie do własnego brzmienia i niepełniące wyraźnej funkcji dramaturgicznej. Poniekąd każdy dźwięk występujący w przedstawieniu można by rozumieć

¹ Wolfgang Welsch, *On the Way to an Auditive Culture?*, [w:] idem, *Undoing Aesthetics*, London 1997, s. 157.

jako taki właśnie, bowiem rodzaj asocjacji, które wspólnie z innymi elementami sceny zdolna jest wytworzyć muzyka, ostatecznie zależą będzie zawsze od percepcji słuchającego.

Jeśli chodzi o semantyczne właściwości muzyki scenicznej, w swojej rozprawie zwróciłam uwagę przede wszystkim na możliwe procesy konstruowania znaczeń w teatrze, zachodzące przy decydującym udziale muzyki. Przedmiotu badań nie stanowią tu więc arbitralne znaczenia muzyczne, lecz ewentualna semantyczność muzyki, która objawia się tylko i wyłącznie w kontekście jej relacji z pozostałymi tworzywami scenicznymi.

W rozprawie przedstawiono kilka teoretycznych koncepcji znaczenia muzycznego, po to, by ostatecznie ze zbioru tego wybrać te, które najlepiej służyć mogą analizie muzyki scenicznej. Również i w tym wypadku nie należy traktować ich jako arbitralnych propozycji metodologicznych – arbitralność tę wyklucza zresztą ich koegzystencja na gruncie proponowanych tu analiz. Zarówno więc wybrane teorie z zakresu semiotyki muzyki, jak również estetyka performatywności, dostarczają pewnych nadrzędnych kategorii oraz aparatu pojęciowego, dającego się wykorzystać w analizach warstwy brzmieniowej przedstawienia. Ich pojawienie się w tej pracy stało się efektem poszukiwania odpowiednich narzędzi i metod opisu rozległej grupy dźwięków konstytuujących teatralną fonosferę. Punktem wyjścia dla poszczególnych analiz za każdym razem była tu sama muzyka i to ona decydowała o obranej metodzie opisu. Stąd też w przypadku obrazowania niektórych „przestrzeni muzycznych” polskiego teatru dramatycznego na plan pierwszy wysuwał się dyskurs estetyczny bądź filozoficzny, nie zaś *stricte* teatrologiczny i muzykologiczny.

Rozprawa *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, choć odwołuje się do twórczości konkretnych reżyserów i uwzględnia specyfikę pojawiających się w nich rodzajów dźwiękowości, ma w dużej mierze charakter **wstępnych i ogólnych** rozważań na temat muzyki w teatrze dramatycznym. Dlatego też pewne istotne zagadnienia związane ze statusem muzyki scenicznej, jej możliwymi formami oraz zakresem pełnionych przez nią funkcji, pojawiały się tu w częściowej postaci bądź też zostały jedynie zasygnalizowane. Z pewnością wskazać można wiele obszarów badawczych, które domagają się rozwinięcia i bardziej wnikliwej analizy. Część z nich być może warto byłoby też nakreślić stosując odmienną perspektywę.

Wśród problemów związanych z samym statusem muzyki scenicznej z pewnością rozwinięcia domaga się kwestia wpływu nowych mediów na kształt teatralnej audiosfery. Zasygnalizowane tu konsekwencje medialnego zapośredniczenia – pojawienie się nowych jakości brzmieniowych, a tym samym poszerzenie warstwy audialnej przedstawienia; wykształcenie się nowych modeli percepcji dźwięku; czy wreszcie zacieranie się granicy między muzyką wykonywaną na żywo a tą, która staje się wynikiem technologicznych procesów modyfikujących dźwięk – uzupełnić należałoby analizą takich przedstawień, w których warstwa muzyczna staje się wynikiem najbardziej radykalnych w tym względzie strategii inscenizacyjnych. Myślę tu o spektaklach intermedialnych, które – choć rozpatrywane wciąż w kategoriach teatru dramatycznego – sytuują się raczej na jego styku ze sztuką performance. Na gruncie polskiego teatru tego rodzaju analizą z pewnością można by objąć teatralne instalacje Krzysztofa Garbaczewskiego (w których muzyka pojawia się zawsze w zestawieniu ze sztuką video), przedstawienia Pawła Passiniego (gdzie łączy się ją z działaniem internetu) czy też niektóre spektakle Michała Zadary, Michała Borczucha oraz Evy Rysovej (w których proces cyfrowego wytwarzania i modyfikowania dźwięku ukazywany jest widzom bezpośrednio, a często staje się również ich udziałem).

Z drugiej zaś strony godne wyróżnienia są inscenizacje znajdujące się na przeciwnym biegunie – spektakle, w których warstwa akustyczna powstaje wyłącznie jako efekt specyficznego operowania głosem i ciałem aktora. Także tu wskazać można konkretne przykłady na rodzimym gruncie: *Paw królowej* Pawła Świątka czy też jedyny tego rodzaju spektakl Jana Klaty – *Utwór o matce i ojczyźnie* oparty na tekście Bożeny Keff. W tym kontekście interesujące będą również widowiska sytuujące się poza nurtem teatru repertuarowego: rozmaite formy teatru offowego i eksperymentalnego (na przykład spektakl *Stolik* grupy Karbido czy też teatralno-muzyczne projekty Chóru Kobiet i Chóru Mężczyzn pod kierunkiem Marty Górnickiej), jak również tzw. teatru antropologicznego (przedstawienia Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, Teatru Pieśni Kozła i innych). Z pewnością warto byłoby poświęcić im odrębne szkice (w przypadku Gardzienic wiele takich już powstało), pozwalające uwypuklić charakterystyczne dla tych nurtów pojmowanie teatralnej „muzyczności”.

Choć w rozdziale trzecim rozprawy (*Muzyka i świat przedstawiony*) działanie muzyki rozpatrywane jest przede wszystkim w odniesieniu do fikcji teatralnej (obrazu świata przedstawionego wykreowanego przez reżysera), to niejako z konieczności wyłoniła się tu również jej relacja z tekstem literackim. W tym kontekście ważne wydaje się zagadnienie „muzyczności” samego tekstu oraz tego, w jakim stopniu owa „muzyczność” wpływać może

na sceniczną realizację utworu. Wśród omówionych przedstawień kwestie te okazały się szczególnie istotne w przypadku adaptacji utworów Thomasa Bernharda (nierzadko podejmujących temat muzyki i percepcji słuchowej) zrealizowanych przez Krystiana Lupe, a także wykazujących się dużym stopniem „umuzycznienia” utworów Witolda Gombrowicza, inscenizowanych przez Jerzego Jarockiego i Jerzego Grzegorzewskiego. Sposób, w jaki muzyczność literatury wpływa na jej sceniczną adaptację, podsuwając jednocześnie pewne inscenizacyjne strategie, wydaje się zagadnieniem w równym stopniu interesującym, co rozległym, które uzupełnić można o wiele innych przykładów przedstawień.

Analizy przeprowadzone w poszczególnych rozdziałach rozprawy z pewnością osadzić można w szerszym kontekście filozoficznym. Próbę taką podjęto w przypadku spektakli, w których charakter warstwy dźwiękowej ściśle wiązał się z określoną techniką kompozytorską (muzyka punktualistyczna w *Kalkwerk*) bądź też kondycja świata przedstawionego wykazywała wyraźne związki z określoną postawą światopoglądową (*Immanuel Kant*, *Ślub*, *Operetka*). Rozważania te oczywiście dają się poszerzyć – mogą też okazać się cennym tropem w procesach odczytywania roli i znaczenia muzyki w spektaklu teatralnym. Zagadnienia z obszaru filozofii i estetyki muzyki włączone zostały natomiast przede wszystkim do rozdziałów pracy o charakterze teoretycznym, niemniej jednak w zakresie szerszym niż to uczyniono, można je wykorzystać także do analizy poszczególnych warstw dźwiękowych przedstawienia.

Ostatnią wreszcie kwestią, która wymaga rozwinięcia, jest zagadnienie performatywności muzyki scenicznej. W rozprawie zostało ono omówione w rozmiarze, w jakim było to konieczne dla analizy wybranych inscenizacji. Jednocześnie podjęto tu również próbę przeniesienia estetyki zaproponowanej przez Erikę Fischer-Lichte (wraz z jej aparatem pojęciowym) na grunt badań nad muzyką teatralną.

W poszczególnych częściach rozdziału czwartego (*Performatywny wymiar muzyki scenicznej*) zaznaczone zostały obszary, w których performatywność ta może się objawić. Możliwości, jakie w badaniach nad muzyką sceniczną zdaje się otwierać perspektywa performatywna, z pewnością warte są wprowadzenia dodatkowych teoretycznych uściśleń, uporządkowań, a przede wszystkim wskazania nowych, nieomówionych tutaj obszarów jej oddziaływania. Autorka żywi nadzieję, że takie badania będą kontynuowane, a niniejsza rozprawa przynajmniej w niewielkim stopniu przyczyni się do ich zainicjowania.

Bibliografia:

Rozprawy książkowe, szkice, artykuły:

Adamiecka-Sitek Agata, *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*, Kraków 2005.

Adamiecka-Sitek Agata, *(De)konstrukcja kobiecości w „Poskromieniu złoŹnicy” Krzysztofa Warlikowskiego*, „Dialog” 2006, nr 10.

Appia Adolphe, *Dzieło sztuki żywej*, przeł. Leszek Kossobudzki, [w:] idem, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, wybór i oprac. Janina Hera, Warszawa 1974.

Appia Adolphe, *Inscenizacja dramatu wagnerowskiego*, przeł. J. Hera, [w:] idem, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, wybór i oprac. J. Hera, Warszawa 1974.

Appia Adolphe, *Jak zreformować naszą inscenizację*, przeł. H. Szymańska, [w:] idem, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, wybór i oprac. J. Hera, Warszawa 1974.

Audio Culture. Readings in Modern music, red. Ch. Cox i D. Warner, Continuum, London-New York 2004; *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox i D. Warner, przekład zbiorowy. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010. Tamże:

- Luigi Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny*
- Henry Cowell, *Rozkosze szumu*,
- Jaques Attali, *Szum i polityka*
- Christoph Cox, Daniel Warner, *Muzyka i jej inni: szum, dźwięk, cisza. Wprowadzenie*
- Edgar Varèse, *Wyzwolenie dźwięku*

Augustynowicz Anna, *Gra w muzykę*, „Teatr” 2008, nr 9.

Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York 2008.

Auslander, *Na żywo czy...?*, przeł. M. Sugiera i M. Borowski, „Didaskalia” 2012, nr 7.

Baniewicz Elżbieta, *Surrealistyczne powinowactwa Grzegorzewskiego*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 8.

Bataille George, *Historia erotyzmu*. Przeł. I. Kania, Kraków 1992.

Baugh Christopher, *Theatre, Performance and Technology*, London 2005.

- Bieszczad Lilianna, *Performatyka a problem somatycznego zaangażowania w tańcu*, [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczad, Kraków 2013.
- Bieszczad Lilianna, *Wymiary przestrzeni w tańcu. Kontekst filozoficzno-estetyczny*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008.
- Borowski Mateusz, Sugiera Małgorzata, *Konszachty z medialnością*, „Didaskalia” 2012, nr 107.
- Böhme Gernot, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/Main 1995.
- Brecht Bertolt, *Wartość mosiądzu*, wybór, układ i noty W. Hecht, przekład zbiorowy, Warszawa 1975.
- Cassirer Ernst, *Symbol i język*, przeł. Bolesław Andrzejewski, Poznań 2004.
- Claudel Paul, *Dramat i muzyka*, przeł. M. Skibniewska, [w:] idem, *Możliwości teatru*, wstęp i oprac. I. Sławińska, Warszawa 1971.
- Claudel Paul, *Kabuki*, przeł. M. Skibniewska, [w:] idem, *Możliwości teatru*, wstęp i oprac. I. Sławińska, Warszawa 1971.
- Claudel Paul, *Listy do Milhauda o „Agamamnonie” i „Proteuszu”*, przeł. M. Skibniewska, [w:] idem, *Możliwości teatru*, wstęp i oprac. I. Sławińska, Warszawa 1971.
- Claudel Paul, *Teatr w Hellerau*, przeł. M. Skibniewska, [w:] idem, *Możliwości teatru*, wstęp i oprac. I. Sławińska, Warszawa 1971.
- Craig Gordon, *Sztuka teatru – dialog pierwszy*, przeł. M. Skibniewska, [w:] idem, *O sztuce teatru*, wstęp i oprac. Z. Hübner, Warszawa 1985.
- Dahlhaus Carl, *Musikästhetik*, Köln 1967. Wydanie polskie: *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2007.
- Degler Janusz, „Pestka”, czyli *Krystian Lupa w Jeleniej Górze. Wspomnienia kierownika literackiego*, „Didaskalia” 2009, nr 90.
- Duda Artur, *Na śmietniku popkultury...*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010.
- Dziewulska Małgorzata, *Inna obecność*, Warszawa 2009.
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Gasparow Boris, *Pewne aspekty semiotycznej orientacji wtórnych systemów modelujących*, w: *Sztuka w świecie znaków*, red. B. Żyłko, Gdańsk 2002.
- Gruszczyński Piotr, *Ojcobójcy*, Warszawa 2003.

Guczalska Beata, *Jerzy Jarocki – artysta teatru*, Kraków 1999.

Guczalski Krzysztof, *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce: próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 2002.

Hall Edward T., *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2001.

Hanslick Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854. Wydanie polskie: *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, przeł. S. Niewiadomski, Warszawa 1903.

Hegel Georg Wilhelm, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1967.

Horowicz Bronisław, *Teatr operowy*, Warszawa 1963.

Huber Kurt, *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive. Eine experimentalpsychologische Untersuchung*, Leipzig 1923.

Jabłoński Maciej, *Muzyka jako znak: Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań 1999.

Jachimecki Zdzisław, *Wagner*, Kraków 1973.

Jarocki Jerzy, *Dialog ze współczesnością*, [w:] *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, red. W. Dudzik, Warszawa 2007.

Kant Immanuel, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986.

Kneif Tibor, *Co to jest semiotyka muzyczna*, „Zeszyty naukowe AM w Krakowie” 2007 nr 1; Przedruk z: „Neue Zeitschrift für Musik” (*Was ist Semiotik der Musik? Ein kritischer Überblick*) 1974, vol. 135 nr 6.

Kornaś Tadeusz, *Tygiel*, „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18-19.

Kowzan Tadeusz, *Znak w teatrze*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 1988.

Krzysztof Kozłowski, *Wagner – kompozytor i teoretyk sztuki*, [w:] Richard Wagner, *Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871-1879*, przeł. M. Kasprzyk, oprac. wydania polskiego A. Igielska i K. Kozłowski, Gdańsk 2009.

Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.

Kunze Stefan, *Über den Kunstcharakter des Wagnerschen Musikdramas*, [w:] Richard Wagner. *Von der Oper zum Musikdrama. Fünf Vorträge*, hrsg. von S. Kunze, Bern-München 1978.

Kwaśniewska Monika, *Rewolucja w teatrze Jerzego Grzegorzewskiego i w teatrze Jana Klaty*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010.

Langer Susanne K., *Feeling and Form*, New York 1953.

Langer Susanne K., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Mass. 1942. Wydanie polskie: *Nowy sens filozofii: rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przeł. A. H. Bogucka, Warszawa.

Lehmann Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2009.

Losiak Robert, *Doświadczenie odbioru muzyki w świetle fenomenologii percepcji Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, „Muzyka” 2005, nr 1.

Łotman Jurij, *Semiotyka sceny*, [w:] *Sztuka w świecie znaków*, wybór, przeł. i oprac. B. Żyłko, Gdańsk 2002.

Mika Bogumiła, *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*, Lublin 2007.

Moninger Markus, *Vom Media-match zum Media-crossing*, [w:] *Crossing Media*, red. Ch. Balme i M. Moninger, München 2004.

Morawiec Elżbieta, *Grzegorzewski, czyli sztuczność lub nicość*, „Dialog” 1980, nr 3.

Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994.

Niziołek Grzegorz, *Sobowtór i utopia: teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1997.

Niziołek Grzegorz, *Warlikowski – extra ecclesiam*, Kraków 2008.

Olczyk Agnieszka, *Muzyczne przestrzenie Jerzego Grzegorzewskiego i Stanisława Radwana*, [w:] *Muzyczność w dramacie i teatrze*, red. E. Rzewuskiej i J. Cymermana, Lublin 2013.

Pavis Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002.

Pavis Patrice, *Theatre at the Crossroads of Culture*, przeł. L. Kruger, London, New York 1992.

Pavis Patrice, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Warszawa 2011.

Partyga Ewa, *Chór antyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Kraków 2004.

Pociej Bohdan, *O przestrzenności dzieła muzycznego*, „Muzyka” 1967, nr 1.

Polony Leszek, *Pojęcie przestrzeni muzycznej w myśli muzykologicznej*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008.

Polony Leszek, *Przestrzeń i muzyka*, Kraków 2007.

- Schiller Friedrich, *O zastosowaniu chóru w tragedii* [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, przeł. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1959.
- Schlegel August Wilhelm, *O dramatyczności i teatralności*, przeł. M. Leyko [w:] *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, t. 2, red. E. Udalska, Warszawa 1993.
- Schlegel Friedrich, *Obraz literatury starożytnej i nowożytnej*, przeł. I. S. Grabowski, Warszawa 1831.
- Schorlemmer Uta, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów w teatrze”*, przeł. K. Jabłecka-Mróż i T. Jabłecki, Kraków 2007.
- Schopenhauer Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994.
- Sławińska Irena, *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 1988.
- Sugiera Małgorzata, *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Universitas, Kraków 1993.
- Szwajgier Krzysztof, *Muzyczne reprezentacje idei filozoficznych. Trzy przybliżenia*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guczalski, Kraków 2003.
- Stegemann Bernd, *Postdramat i co dalej?*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, „Didaskalia” 2009 nr 92/93.
- Tarasti Eero, *Some Peircean and Greimasian Semiotic Concepts as Applied to Music*, w: *The Semiotic Web 1986*, red. Th. Sebeok, J. Umiker-Sebeok, Berlin–New York–Amsterdam 1987.
- Wirth Andrzej, *Teatr Jerzego Jarockiego*, cz. II, przeł. D. Borkowska, „Dialog” 1991, nr 2.
- Wagner Richard, *Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871-1879*, przeł. M. Kasprzyk, oprac. wydania polskiego A. Igielska i K. Kozłowski, Gdańsk 2009.
- Wagner Richard, *Opera i dramat*, przeł. M. Dienstl, Lwów-Warszawa, 1907.
- Welsch Wolfgang, *On the Way to an Auditive Culture?*, [w:] idem, *Undoing Aesthetics*, London 1997.
- Węgrzyniak Rafał, *Jarocki i Grzegorzewski. Spotkania identycznych snów*, „Teatr” 2013, nr 3.
- Wielgosz Małgorzata, *Rola rytmu w konstruowaniu rzeczywistości scenicznej „Kosmosu” Witolda Gombrowicza w reżyserii Jerzego Jarockiego*, [w:] *Muzyczność w dramacie i teatrze*, red. E. Rzewuska i J. Cymerman, Lublin 2013.
- Żeliński Żeliśław, *Popskreczing*, „Dialog” 2009, nr 11.

Recenzje:

Burzyńska Anna R., „Trylogia” w skali molowej, „Didaskalia” 2012.

Cyz Tomasz, *Poemat niedokończony*, „Didaskalia” 2002, nr 47.

Godlewska-Byliniak Ewelina, *(A)pollonia*, „dwutygodnik.com” 2009, nr 4.
<http://www.dwutygodnik.com/artukul/159-apolonia.html>

Guczalska Beata, *Znaki chaosu czy sensu?*, „Didaskalia” 2005, nr 70.

Hoczyk Julia, *Nie jesteście lepsi...*, „Opcje” 2009, nr 3.

Kania Kazimierz, *Witkacy, Grzegorzewski*, „Słowo Powszechne” 1992, nr 107.

Niziołek Grzegorz, *Nieutrwalone piękno*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 89.

Pawłowski Roman, *Miasto mężczyzn*, „Gazeta Wyborcza”, 08.01.1998.

Węgrzyniak Rafał, *Przemoc, perwersja i trans*, „Odra” 1998, nr 11.

Zielińska Maryla, *Którędy, którądy, którądy...*, „Didaskalia” 2012, nr 107.

Wywiady:

Defile dla palacza i żertwy, z Krzysztofem Warlikowskim rozm. przepr. Maryla Zielińska, „Rossijska Gazeta” – wydanie ogólnofederacyjne nr 5419 (43) z 02.03.2011.
Źródło internetowe: <http://www.rg.ru/2011/02/02/apoloniya.html>

Brzmienie ciszy, ze Stanisławem Radwanem rozm. przepr. Tomasz Konina, „Teatr” 1995, nr 5.

Druga strona singla, z Janem Klatą rozm. przepr. Anna R. Burzyńska, „Didaskalia” 2010, nr 97-98.

Nie jestem entuzjastą teatru, z Jackiem Ostaszewskim rozm. przepr. Daniel Cichy, „Teatr” 2008, nr 9.

Palę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim, red. E. Bułhak, Warszawa 2005.

Przed „Powolnym ciemnieniem malowideł”, z Jerzym Grzegorzewskim rozm. przepr. Zbigniew Taranienko, [w:] *Katalog praskiego Quadriennale’87*.

Rozproszyć, ze Stanisławem Radwanem rozm. przepr. Agnieszka Olczyk, „Notatnik Teatralny” 2006.

Ryzyko stymuluje uwagę, z Jackiem Ostaszewskim rozm. przepr. Wojciech Malinowski, „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18-19.

Słuchanie teatru, z Jackiem Ostaszewskim i Stanisławem Radwanem rozm. przepr. Tomasz Cyz, „Kontrapunkt” 2003, nr 19.

Źródło internetowe: <http://www2.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/2809/lupa03.php>

Spektakl jak sztafeta, z Magdaleną Cielecką rozm. przepr. Marta Bryś i Monika Kwiatkowska, „Didaskalia” 2009, nr 92/93.

Szekspir i uzurpator, z Krzysztofem Warlikowskim rozm. przepr. Piotr Gruszczyński, Warszawa 2007.

Wykluczony, czyli każdy, z Krzysztofem Warlikowskim rozm. przepr. Katarzyna Fazan, „Didaskalia” 2012, nr 107.

Zburzyć logikę muzyczną, ze Stanisławem Radwanem rozm. przepr. Józef Opalski, „Res Publica” 1988, nr 7.

Utwory dramatyczne:

Gombrowicz Witold, *Kosmos*, Kraków 1994.

Gombrowicz Witold, *Operetka*, [w:] idem, *Dramaty*, Kraków 2001.

Gombrowicz Witold, *Ślub*, [w:] idem, *Dramaty*, Kraków 2001.

Szekspir William, *Burza*. przeł. S. Barańczak, Warszawa 1991.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Panna Tutli-Putli*, [w:] idem, *Dramaty*, tom I, oprac. J. Degler, Warszawa 1996.

Inne:

Nowy słownik języka polskiego, pod red. E. Sobol, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Spis ilustracji:

1. **Strona 28.** Adolphe Appia, szkice z cyklu *przestrzeń rytmiczna*.
Źródło: <http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>
2. **Strona 29.** Adolphe Appia, scenografia do *Orfeusza i Eurdyki* Ch. W. Glucka (Hades).
Reż. E. Jaques-Dalcroze. Instytut Jaques-Dalcroze, Hellerau, 1912.
Źródło: <http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>
3. **Strona 29.** Wielka Hala Instytutu w Hellerau zaprojektowana przez Heinricha Tessenowa według koncepcji Adolpha Appii.
Źródło: <http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>
4. **Strona 76.** *Ślub*, reż. Jerzy Jaroński, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie.
Premiera: 20.04.1991 r.
Fot. Wojciech Plewiński
Źródło: Cyfrowe Muzeum Narodowego Starego Teatru w Krakowie
<http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/428/slub/fotografie/3/1/5967>
5. **Strona 80.** *Kosmos*, reż. Jerzy Jaroński, Teatr Narodowy w Warszawie.
Premiera: 16.10.2005 r.
Fot. Stefan Okołowicz
Źródło: http://www.narodowy.pl/o_teatrze,czytelnia,86,gombrowicz_teatralny.html
6. **Strona 91.** *Tak zwana ludzkość w obłądzie*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie. Premiera: 17.05.1997 r.
Fot. Wojciech Plewiński
Źródło: Cyfrowe Muzeum Narodowego Starego Teatru w Krakowie
<http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/438/tak-zwana-ludzkość-w-obłądzie/fotografie/3/1/5475>

7. **Strona 92.** *Operetka*, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy w Warszawie.
Premiera: 25.06.2001 r.
Fot. Wojciech Plewiński
Źródło: http://www.narodowy.pl/o_teatrze,czytelnia,86,gombrowicz_teatralny.html

8. **Strona 92.** Hrabia Hufnagiel (Mariusz Benoit) i Mistrz Fior (Wojciech Malajkat).
Operetka reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy w Warszawie.
Premiera: 25.06.2001 r.
Fot. Wojciech Plewiński
Źródło: http://www.narodowy.pl/o_teatrze,czytelnia,86,gombrowicz_teatralny.html

9. **Strona 102.** Konrad (Andrzej Hudziak). *Kalkwerk*, reż. Krystian Lupa, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie. Premiera: 07.11.1992 r.
Fot. Marek Gardulski
Źródło: Cyfrowe Muzeum Narodowego Starego Teatru w Krakowie
<http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/21/kalkwerk/fotografie/3/1/7382>

10. **Strona 104.** *Mistrz i Małgorzata*, reż. Krystian Lupa, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie. Premiera: 09.05.2009 r.
Fot. Marek Gardulski
Źródło: Cyfrowe Muzeum Narodowego Starego Teatru w Krakowie
<http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/93/mistrz-i-malgorzata/fotografie/3/1/7497>

11. **Strona 105.** Ludwik (Piotr Skiba). *Rodzeństwo* reż. Krystian Lupa, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie. Premiera: 19.10.1996 r.
Fot. Marek Gardulski
Źródło: Cyfrowe Muzeum Narodowego Starego Teatru w Krakowie
<http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/594/rodzenstwo/fotografie/3/1/7399>

12. **Strona 112.** Scena barowa. Od lewej: Kaliban (Renate Jett), Stefano (Jacek Poniedziałek), Trinkulo (Stanisława Celińska). *Burza*, reż. Krzysztof Warlikowski, Teatr Rozmaitości w Warszawie. Premiera: 4 stycznia 2004 r.
Źródło: Archiwum Teatru Rozmaitości w Warszawie
<http://trwarszawa.pl/spektakle/spektakle-archiwalne/burza>

13. **Strona 115.** Piosenka transwestytów. Od lewej: Paweł Tucholski, Sławomir Grzymkowski, Janusz Wituch. Na dole: Danuta Stenka (Katarzyna).
Poskromienie złośnicy, reż. Krzysztof Warlikowski, Teatr Dramatyczny w Warszawie.
Premiera: 03.01.1998 r.
Fot. Stefan Okołowicz
Źródło: Instytut Teatralny – archiwum wirtualne
<http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/7918,szczegoly.html>

14. **Strona 117.** Renate Jett – song z przedstawienia *(A)pollonia*.
(A)pollonia, reż. Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr w Warszawie. Premiera: 16.05.2009 r.
Fot. Marta Ankiersztejn
Źródło: Teatralia
http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2010/kwiecien_2010/260410_zbka.php
15. **Strona 127.** Scena finałowa – pojedynek Hamleta i Laertes.
H. na podstawie *Hamleta* Szekspira, reż. Jan Klata, Teatr Wybrzeże w Gdańsku.
Premiera: 02.07.2004 r.
Fot. Wiesław Czerniawski
Źródło: Instytut Teatralny – archiwum wirtualne
<http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/35765,szczegoly.html>
16. **Strona 134.** *Marsylianka* jakobinów. Na pierwszym planie Robespierre (Marcin Czarnik).
Sprawa Dantona, reż. Jan Klata, Teatr Polski we Wrocławiu. Premiera: 29.03.2008 r.
Fot. Bartosz Maz
Źródło: <http://culture.pl/pl/galeria/sprawa-dantona-w-rezyserii-jana-klaty-galeria>
17. **Strona 152.** Finałowy song. *(A)pollonia*, reż. Krzysztof Warlikowski,
Nowy Teatr w Warszawie. Premiera: 16.05.2009 r.
Fot. Stefan Okołowicz
Źródło: Materiały Nowego Teatru w Warszawie
<http://www.nowyteatr.org/pl/plays/apollonia/photo/3>
18. **Strona 152.** Nauka salsy – scena finałowa. *Opowieści afrykańskie według Szekspira*, reż.
Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr w Warszawie. Polska premiera: 02.12.2011 r.
Fot. Konrad Pustoła
Źródło: Materiały Nowego Teatru w Warszawie
<http://www.nowyteatr.org/pl/plays/opowiesci-afrykanskie-wg-szekspira/photo/15>
19. **Strona 155.** Chór bachantek. Od lewej: Magdalena Kuta, Maria Maj, Stanisława
Celińska. *Bachantki*, reż. Krzysztof Warlikowski, Teatr Rozmaitości w Warszawie.
Premiera: 9 lutego 2001 r.
Fot. Stefan Okołowicz
Źródło: Archiwum Teatru Rozmaitości w Warszawie
<http://trwarszawa.pl/spektakle/spektakle-archiwalne/bachantki>
20. **Strona 157.** *Immanuel Kant*, reż. Krystian Lupa, Teatr Polski we Wrocławiu.
Premiera: 13 stycznia 1996 r.
Fot. Adam Hawalej
Źródło: Materiały Teatru Polskiego we Wrocławiu
<http://www.teatrpolski.wroc.pl/fotogaleria/immanuel-kant-1996>

21. **Strona 160.** Halucynacja Harper (Maja Ostaszewska). *Anioły w Ameryce*,
reż. Krzysztof Warlikowski, Teatr Rozmaitości w Warszawie Premiera: 17.02.2007 r.
Fot. Bartek Bajerski/ Alter Art
Źródło: Fan Page Nowego Teatru
<https://www.facebook.com/219381711489158/photos/a.225826927511303.52559.219381711489158/340562219371106/?type=3&theater>
22. **Strona 166.** Taniec Edie (Sandra Korzeniak), w tle Eric (Piotr Polak) i pozostali
uczestnicy muzycznej sceny. *Factory 2*, reż. Krystian Lupa, Narodowy Stary Teatr w
Krakowie. Premiera: 16 lutego 2006 r.
Fot. Fotorzepa – agencja
Źródło: <http://www.rp.pl/galeria/0,1,790249.html#bigImage>

Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym

Streszczenie

Rozprawa prezentuje różnorodne sposoby funkcjonowania muzyki w polskim teatrze współczesnym w odniesieniu do twórczości wybranych reżyserów i współpracujących z nimi kompozytorów. Potrzeba wypracowania odpowiednich narzędzi badawczych dla opisu i analizy teatralnej fonosfery sprawia, iż praca w dużej mierze ma charakter teoretyczny, zaś istotnym jej punktem jest wskazanie semiotyki oraz estetyki performatywności jako dwóch uzupełniających się metodologii, umożliwiających badanie muzyki scenicznej.

Zagadnienie muzyki scenicznej autorka rozpatruje w odniesieniu do teatru dramatycznego, eksponując przy tym szeroki zakres korelacji między warstwą muzyczną a pozostałymi komponentami przedstawienia: przestrzenią, ciałem aktora (jego działaniem i ruchem), a także oświetleniem scenicznym. Najistotniejszą część rozprawy stanowi jednak rozdział poświęcony złożonym relacjom między muzyką a teatralną fikcją. Ogniwem spajającym poszczególne części pracy jest kategoria przestrzeni muzycznej, którą w najbardziej ogólnym i metaforycznym sensie rozumieć należy tu jako pewien specyficzny sposób funkcjonowania dźwiękowości w przedstawieniu teatralnym.

Autorka podejmuje w rozprawie szereg zagadnień teoretycznych, ściśle wiążących się z obecnością muzyki w przedstawieniu teatralnym: począwszy od kwestii związanych z percepcją muzyki scenicznej, przez klasyfikację zjawisk akustycznych w teatrze oraz wpływ nowych mediów na sposób kształtowania dźwięku, aż po różnorodne ujęcia znaczenia muzycznego. Powyższe problemy rozpatrywane są w kontekście inscenizacji wybranych polskich twórców teatralnych ostatniego dwudziestopięciolecia – przedstawień Jerzego Jarockiego, Jerzego Grzegorzewskiego, Krystiana Lupy, Krzysztofa Warlikowskiego oraz Jana Klaty.

Musical Spaces in Contemporary Polish Theatre

Summary

The main aim of the dissertation is to present the various functions of music in Polish dramatic theatre and also to demonstrate the ways in which contemporary Polish theatre directors 'shape' the sound layer in their performances. Concurrently, the author discusses two methodologies which can be used to analyse and describe theatre music. These two complementary methodologies are the semiotics and the performative aesthetics.

The thesis explores the numerous relationships between music and other elements of the *mise-en-scene*, including scenography, actor's body (acting and movement) and stage lighting. However, the main focus of this thesis is the relation between music and theatrical fiction. The particular chapters are connected to each other by the 'musical space' category which should be defined as a specific way of shaping the sound landscape in a performance.

The subject of the thesis involves a variety of theoretical issues such as perception of music in dramatic theatre, classification of the theatre sounds, types of musical meanings, and also the influence of technology on the sound production. All these questions are considered with regard to particular Polish performances which have been produced in the last 25 years – especially the works of Jerzy Jarocki, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski and Jan Klata.